تحلیل نفسی اور ادبی تنقید

کلیم الدین احمد

•

مترجم

ممتاز احمد

سن اشاعت : ۔۔۔۔۔۔ ۱۹۹۰ء

تعداد : ۔۔۔۔۔۔ چھ سو

خوش نویس : ۔ عبدالرحمٰن صوفی ۔ ابوالکلام عزیزی

مطبع : ۔۔۔۔۔۔ لبرٹی آرٹ پریس نئی دہلی

قیمت : ۔۔۔۔۔۔ ۲۲ روپے

ناشر

بہار اردو اکادمی

اردو بھون، اشوک راج پتھ، پٹنہ ۴

گفتنی

پروفیسر کلیم الدین احمد مرحوم کی کتاب Psycho-analysis and Literary Criticism کا اُردو ترجمہ "تحلیلِ نفسی اور ادبی تنقید" کے عنوان سے بہار اُردو اکادمی نے شائع کی ہے جو آپ کے سامنے ہے۔ یہ ترجمہ پروفیسر ممتاز احمد، صدر شعبۂ اُردو، پٹنہ یونیورسٹی نے ترقی اُردو بورڈ کی گذارش پر کیا تھا جسے اُردو اکادمی شائع کر کے ایک ادبی فریضہ اس طور پر ادا کر رہی ہے کہ تحلیلِ نفسی اور ادبی تنقید کے باہمی رشتے کے سلسلے میں کلیم الدین احمد جیسے صفِ اوّل کے ناقد کے خیالات سے اُردو حلقہ بھی روشناس ہو جائے۔

ہم پروفیسر ممتاز احمد صاحب کے شکر گذار ہیں کہ اُنھوں نے اپنا یہ قیمتی اردو ترجمہ اُردو اکادمی کو شائع کرنے کے لئے نہ صرف عنایت فرمایا بلکہ کتابت اور اس کی اصلاح کے مرحلوں میں بھی ہماری رہنمائی فرمائی۔

اُمید ہے کہ یہ کتاب تنقید کے قارئین کے لئے دلچسپی کا باعث ہوگی۔

سراج الدین

سکریٹری

فہرست

احوالِ واقعی ... ۵
۱ — مقدمہ ... ۶
۲ — تحلیلِ نفسی اور فن ... ۱۸
۳ — نابغہ اور جنون ... ۴۶
۴ — انفرادی فطانت کا تحلیلِ نفسی کے ذریعہ مطالعہ ... ۵۹
۵ — تحلیلِ نفسی اور تنقید کے فرائض ... ۸۱
۶ — تخیص مقدمہ ... ۱۰۵
۷ — فن کا ایک نظریہ ... ۱۲۰
۸ — فنکار اور لاشعور ... ۱۳۲
۹ — ادبی قدریں ... ۱۵۱
۱۰ — ادبی نقطۂ نظر ... ۱۶۹
۱۱ — کتابیات ... ۱۷۵

احوالِ واقعی

پچھلے چھ، سات سال کی بات ہے، کہ ترقی اُردو بیورو، نئی دہلی کا خط ملا کہ مجھے کلیم الدین احمد صاحب کی کتاب Psycho analysis and literary criticism کا اُردو میں ترجمہ کرنا ہے اور کلیم الدین صاحب اس کے ویٹر مقرر کیے گئے ہیں۔ ترجمہ ہوا۔ کلیم الدین احمد صاحب نے اسے دیکھا۔ حک و اضافہ کیا۔ اجازت دی اور یہ ترجمہ ترقی اُردو بیورو، نئی دہلی کو بھیج دیا گیا۔ اس کے بعد کلیم الدین احمد صاحب کا انتقال ہو گیا۔ کافی وقت گذر گیا۔ نہ خط کا کوئی جواب آتا ہے اور نہ مسودہ واپس کیا جاتا ہے۔ اب بیورو کو قانونی چارہ جوئی کی اطلاع دی جاتی ہے تو مسودہ نہایت خستہ اور غت ربود حالت میں واپس کیا گیا —— واپس شدہ مسودہ میں سے چند اوراق غائب تھے، ان کا از سرِ نو ترجمہ کیا گیا۔ پورا مسودہ صاف کیا گیا اور اس کے بعد بہار اُردو اکادمی سے یہ گزارش کی گئی کہ اسے وہ اپنی مطبوعات میں شامل کرے۔ شکر ہے کہ اکادمی کی انتظامیہ نے دلچسپی لی اور دفتری کارروائی کے بعد اب اسے شائع کر رہی ہے۔

اس سلسلے میں بہار اُردو اکادمی کا شکریہ ادا کیا جاتا ہے۔

ممتاز احمد

صدر شعبۂ اُردو
پٹنہ یونیورسٹی
پٹنہ — ۵

(۱)

مقدّمہ

اسے خوشگوار اتفاق کہئے یا کسی تدریجی ارتقائی عمل کا نتیجہ، کہ انسانی دماغ کی تخلیق ہوئی۔ لیکن انسان کو اپنی اس خوش قسمتی کا علم نہ تھا۔ اس نے اس معجزہ کو —— کیونکہ یہ ایک قسم کا معجزہ ہی تھا بہ آسانی قبول کر لیا۔ اس نے اس عطیہ کا استعمال کیا لیکن نہ تو اس کی جانچ کی اور نہ اس میکانیکی ترکیب کو سمجھنے کی کوشش کی —— شاید اسی لئے کہ مفت ہاتھ آئی ہوئی نعمت کی جانچ، پرکھ، احسان فراموشی اور بداخلاقی کی علامت ہوتی۔ اس نے اس نئے رہنما کی بدولت اپنی نظر دوڑائی اور اپنے اردگرد دیکھا۔ اس نے جو کچھ دیکھا وہ اتنا دلچسپ، تعجب خیز اور پُر اسرار تھا کہ اس نے اپنی پوری توانائی کائنات کی تلاش اور جستجو میں لگادی۔ لیکن اس مخالف دنیا میں اس کی اپنی مجبوری کا احساس اس حیرت انگیزی سے بھی زیادہ اہم تھا۔ اسے اس مخالف دنیا سے اپنے آپ کو محفوظ رکھنا اور ایک اہم ضرورت کو پورا کرنے کے لئے اپنے سارے وسائل کو استعمال کرنا تھا۔ اور اہم ضرورت یہ تھی کہ وہ اپنے ماحول پر مکمل قابو پاکر اس سے انسانی ضرورتوں کے مطابق کام لے۔ اپنے وسائل کے متعلق شکوک و شبہات اور دی گئی صلاحیتوں کی چھان بین اور پرکھ کا اس کے پاس وقت ہی نہ تھا۔ بچہ اپنی نئی حاصل کی ہوئی اور تیزی سے بڑھتی ہوئی طاقتوں کا استعمال کرنا خود بخود سیکھ لیتا ہے اگرچہ وہ ان کی فطرت کی میکانیکی ترکیب کے متعلق سوچنے کا خواب بھی نہیں دیکھتا، زبان جسے وہ اتنی دقّت سے سیکھتا ہے اسے وہ بالکل فطری چیز معلوم ہوتی ہے۔ زبان کی آفرینش اور فطرت اعضائے تکلّم (نطق) کی تعداد، عمل

کے ارتقا ——— یہ تمام چیزیں اس کے لئے کبھی باعثِ تردد و فکر نہیں ہوتیں۔

اسی لئے یہ ذرا بھی تعجب کی بات نہیں کہ نفسیات جس کا میدانِ عمل انسانی دماغ ہے، سب سے نئے علوم میں سے ایک ہے۔ ایسی بات نہیں ہے کہ نفسیات کی ترقی سے پہلے دماغ سے متعلق کوئی علم نہ تھا۔ لیکن اس کے عمل کا علم ایک محض وجدانی معاملہ تھا۔ اس کا انحصار سائنس کے ذریعہ حاصل کردہ معلومات پر نہ تھا۔ مثلاً افلاطون کا کہنا ہے کہ "ہماری فطرت میں ایک وحشی جانور کی عمل داری ہے جو گوشت اور شراب سے سیر ہے، اور جو ہمارے سو جانے پر جاگتا ہے اور ادھر اُدھر ننگے گھومتا ہے۔ اپنی مرضی کے مطابق سیری حاصل کرتا ہے اور کوئی بھی قابلِ تصور حماقت، گناہ اور جرم نہیں جو محرمات کے ساتھ مباشرت اور پدرکشی بھی جس کا وہ مرتکب نہ ہو سکے .... ہم سب لوگوں میں یہاں تک کہ نیک لوگوں میں بھی ایک ایک وحشی جانور پوشیدہ ہے جو نیند میں سر اٹھا کر جھانکتا ہے"۔ فرانسیسی مصنّف دیدیرے (Didero) میں فرائڈ کی ابتدائی جھلک مل جاتی ہے۔ "اگر اس چھوٹے وحشی کو اپنے آپ پر چھوڑ دیا جائے اور وہ اپنی ساری کمزوریوں کو محفوظ رکھ سکے اور وہ گہوارے کے بچّے کے فعل کے ساتھ تیس برس کے مرد کے شدید جذبات کو اکٹھا کر سکے تو وہ اپنے باپ کی گردن کو توڑ دے اور اپنی ماں کے ساتھ مباشرت کرے"۔

بہر کیف ایسے وجدان کمیاب تھے۔ بہت ساری سرگرمیوں میں سے ایک سرگرمی جس میں انسانی دماغ مشغول رہتا تھا یعنی تخلیقی عمل اسے عام طور پہ مان لیا گیا تھا اور اس سرگرمی کا پھل ——— یعنی فن کی تخلیقات ——— فطری انسانی کوششوں کا نتیجہ سمجھا جاتا تھا۔

اس ذہنی رویہ سے کوئی تعجب نہیں ہونا چاہئے، کیونکہ ہم جانتے ہیں کہ جادوگری بھی ایک معمولی انسانی سرگرمی سمجھی جاتی تھی اور جادوگری کی طرح ادیب کو مافوق الفطری عزت ملتی تھی۔ کسی آرٹ سے لطف اندوز ہونا بذاتِ خود ایک مکمل چیز سمجھی جاتی تھی۔ اس کی تشریح کرنی،

LENEVEUIDE RAMEAU - 1

اسے ٹکڑوں میں بانٹنا اور اس کے اجزائے ترکیب کی چھان بین کرنی بے حرمتی سے کم نہ تھی۔ آرٹ کی فطرت کو سمجھنا اور ادیب کے دماغ کے عمل کو سمجھنا بظاہر فضول سا عمل تھا یا پھر زیادہ سے زیادہ ان کے متعلق جھوٹے مبہم خیالات پیدا کر سکتا تھا، یا الفاظ کی ایسی بھول بھلیاں بنا سکتا تھا جو حیرت و استعجاب پیدا کریں۔ دوسرے لفظوں میں اگر تشریحات ہوتی بھی تھیں تو صحیح طور سے وہ کسی چیز کو واضح نہیں کر پاتی تھیں۔ بلکہ مسئلہ کو ڈھکنے والا اندھیرا چھٹ نہیں پاتا تھا بلکہ اس کے برعکس اور گھنا ہو جاتا تھا۔

نفسیات کے ظہور سے پہلے فن اور فن کار کے متعلق غور و فکر ہوتا تھا، لیکن یہ غور و فکر سائنٹیفک نقطۂ نظر سے نہیں ہوتا تھا۔ لیکن غیر سائنٹیفک کے معنی لازماً غیر تنقیدی نہیں سمجھ لینا چاہئے، باقاعدہ تفتیش کی کوئی کوشش نہیں کی گئی اور جو کچھ بھی چھان بین کی گئی اسی تفتیش کی روشنی میں کی گئی ——— وجدان نے راہ روشن کی اور صداقت کی جستجو ہوئی اور بعض اوقات تخیل کے ذریعہ اس تک رسائی ہوئی لیکن کسی ٹھنڈے غیر جانبدار سائنٹیفک تفتیش کی کوشش نہیں کی گئی اور نہ ایسی کوشش موزوں اور پسندیدہ قرار دی گئی۔ ادب کو تو بالکل ایک الگ تھلگ چیز سمجھا جاتا تھا اور اسے دوسری انسانی سرگرمیوں سے بالکل علیحدہ تصور کیا جاتا تھا۔ اسے ایک بہت اونچے سنگھاسن پر بٹھا دیا گیا، ہر شخص سے یہی امید کی جاتی تھی کہ وہ اس کے سامنے ایک پجاری کی عقیدت لے کر جائے گا اور ایک متجسس غیر جانبدار سائنٹیفک چھان بین کا جذبہ لے کر نہ جائے گا۔ جب نفسیات کی جس کا احاطۂ عمل دماغ ہے، ترقی ہوئی تو نفسیات کے ماہر بھی فطری طور پہ ادب کی طرف رجوع ہوئے جو اس سرگرمی کی نمائندگی کرتے ہیں جس میں انسانی دماغ مشغول رہتا ہے۔ ماہرینِ نفسیات کو یہ خیال بھی نہ ہوا کہ وہ ایک ممنوعہ اقلیم میں داخل ہو رہے ہیں۔ فن کار کے دماغ کے عمل کی تفتیش انہیں سب سے زیادہ فطری عمل معلوم ہوا۔ ینگ نے کہا ہے کہ "یہ تو بالکل واضح ہے کہ نفسیات کو چونکہ نفسی عمل کا مطالعہ ہے ادب کے مطالعہ کا بھی ذریعہ بنایا جا سکتا ہے، کیونکہ انسانی دماغ سارے علوم و فنون کا سرچشمہ ہے"۔ 1

1. Modern Man in search of a soul.

ماہر نفسیات کو جو کچھ فطری معلوم ہوا وہ ادبی نقّاد کو بالکل فطری نہ معلوم ہوا۔ ماہر نفسیات نے سوچا کہ وہ صرف اپنے فرض کی ادائگی کر رہا ہے اور بیک وقت یہ بھی سوچا کہ نفسیات سے ادبی نقاد کو بے انتہا مدد ملے گی۔ ادبی نقّاد کو مدد کرنے میں ماہر نفسیات حد سے زیادہ پرجوش رہا ہے ..... فن کار کے طریقوں اور محرکات کا سائنٹیفک طور پر بڑا گہرا مطالعہ کیا ہے، گوئٹے اور زولا، بائرن اور کیٹس، واگنر اور بیتھون، ٹرنر اور لیونارڈو ——— ان سبھوں کی زندگی اور دوسرے بہت سارے لوگوں کی زندگی کا ازسرِنو مطالعہ اور موازنہ کیا گیا ہے بلکہ ایسی کوئی چیز بھی جس سے ان کی ذہنی ارتقا اور ان کے مخصوص کام پر روشنی ڈالنے میں مددگار ثابت ہو، نہیں چھوڑی گئی ہے۔ ماہر نفسیات نے تو شاعروں اور مصوروں کی حیثیت اور ذہنی قوتوں کو جانچنے کے لئے انہیں کھینچ کر اپنے تجربہ گاہ میں بھی بلالیا ہے۔ 1

ماہر نفسیات کا یہ قابل تحسین شوق اور جوش اس کی لامتناہی رجائیت کی وجہ سے تھا۔ اسے یقین تھا کہ نفسیات زندگی اور ادب میں انقلاب لانے جا رہی ہے۔ رچرڈ نے لکھا ہے کہ "یہ بات بہت دنوں سے مانی جاتی رہی ہے کہ اگر نفسیات کے دائرہ میں ایسی کچھ ترقی ہوتی جس کا طبیعیات کی ترقی سے تھوڑا بہت بھی موازنہ کیا جا سکتا تو اس سے جو عملی نتائج نکلتے وہ کسی انجینئر کے کارنامے سے بھی زیادہ قابل تحسین ہوتے۔ دماغ کے سائنس میں پہلے مثبت اقدام اگرچہ بہت سست رفتار ہیں لیکن انہوں نے پورے انسانی نظریئے پر اثر انداز ہونا شروع کر دیا ہے۔" 2

ابتدا میں تو عام نقاد ماہر نفسیات کی سرگرمیوں کو شک کی نگاہ سے دیکھتا تھا اور ماہر نفسیات کے مبالغہ آمیز دعووں پر مسکرا بھی دیتا تھا جس میں شاید استہزا کا پہلو بھی رہتا تھا۔

---

1. "Cyril Burt" How the mind droks

2. Science and Poetry

کبھی کبھی اندیشہ بھی کیا جاتا تھا کہ دماغ جس طرح کام کرتا ہے اس کے متعلق بہت زیادہ معلومات حاصل کرنا ایک بڑی مصیبت ثابت ہو سکتا ہے۔ شعور کی اچانک حد سے زیادہ توسیع خطرناک ہو سکتی ہے۔ اس سے شاید کنکھورا کی بدقسمتی کی طرح اسے بھی شکار ہونا پڑتا۔

کنکھورا خوش تھا : ——— بہت خوش !
کہ ایک دن مینڈک نے مذاق سے کہا
" ذرا یہ تو بتاؤ کہ کون پیر کس پیر کے بعد اٹھتا ہے ؟"
اس سے کنکھورا کے شکوک اتنے بڑھ گئے
کہ وہ بدحواس ہو کر کھائی میں گر پڑا
اور دَوڑنا ہی بھُول گیا ! 1

ہم لوگ سانس تو لیتے ہیں مگر کس طرح لیتے ہیں۔ اس کے متعلق شاید ہی کبھی دل میں تجسّس پیدا ہوتا ہے۔ اسی طرح یہ بھی مانا جاتا تھا کہ فن کار کو اپنے تخلیقی عمل کو جاری رکھنا چاہئے اسے اپنی توانائی اس میں برباد نہیں کرنی چاہئے کہ وہ کام کیسے کر پاتا ہے۔ اور نقّاد کو صرف فن پارے کی تشریح کے بجائے، جس طرح کہ ایک ڈاکٹر مُردہ جسم کی تشریح کرتا ہے، صرف اس کی تحسین کو اپنا فرض منصبی بنا لینا چاہئے۔

جن دیوتاؤں کی وہ پُوجا کرتا تھا وہ لکڑی یا پتھر کی مورت سمجھا گیا جو کچھ بھی حسین تھا اسے ماہر تحلیل نفسی نے اپنے بھاری قدموں سے کچل کر رکھ دیا۔ اس کے چھونے سے حُسن بدصورتی میں بدل گیا۔ تحلیل نفسی کی انکشافات کے خلاف بھیانک جذبات اُبھرے، انہیں عقل کی روشنی میں نہیں پرکھا گیا۔ ماہر تحلیل نفسی قیاس آرائی، غلط نتائج، بے وزن دلائل، بے جا مفروضے، بے جا تعمیم اور حقائق کی غلط تعبیر کی طرف اپنے کام میں مائل نظر آئے اور اس میں

---

1. Quoted from Richards "Mencius on the Mind"

بہت کچھ صداقت بھی تھی، جو سچ تھا اسے جھوٹ یا نیم صداقت سے علاحدہ کرنے کی کوئی کوشش نہیں کی گئی۔ تحلیل نفسی کی تحقیقات کے نتیجے کو یکسر مسترد کر دیا گیا۔ یہ سمجھا گیا کہ ماہرینِ تحلیل نفسی بے وقوف ہیں۔ جو اپنے اور اپنی بیوقوفی کی نمائش میں مصروف ہیں۔ ڈسمنڈ میکارتھی نے کہا " ادبی تنقید کا تعلق قدروں کے دائرے میں ماہر نفسیات کا بے جا دخل بے وقوفی کے سوا کچھ نہیں۔ ادبی تنقید کا تعلق قدروں سے ہے نہ کہ ان قدروں کے نفسیاتی ماخذ پر۔ ماہر نفسیات کا طریقۂ کار پہلے دماغی حالتوں اور انسانی جبلتوں کا ان کی مبالغہ آمیز صورتوں میں پاگل پن اور خلل اعصاب کی حد تک مطالعہ کرنا اور مختلف قسم کے اختلال ذہن کی درجہ بندی کرنا ہے۔ اس کے علاوہ وہ مشہور مصنفوں میں ایسے رجحانات ڈھونڈ نکالنا ہے جو اسے پاگلوں کے مطالعہ کے سلسلہ میں دریافت ہوئے تھے اور ان رجحانات کو وہ مجنونانہ نام بھی دے دیتا ہے .... طبی میلان رکھنے والا نقاد یہ سوچتا ہے کہ ...... بہترین نابغہ باہر نہ رہ کر کلینک کے اندر مریض کی شکل میں بھی رہ سکتے ہیں ..... وہ ایک فن کار میں انھی چیزوں کو دیکھتا ہے جن کی جنون سے مشابہت ہو اور کچھ نہیں "۔ 1

اس طرح تحلیل نفسی ختم کر دی گئی ——— لیکن ہر نقاد نے ایسا نہیں کیا ———

اے۔ ڈبلیو۔ رامسے نے کہا ہے کہ " نئے دبستان کا نقاد یہ جواب دے گا کہ اپنے اس ذہنی رویّہ سے ہم لوگ اس چیز سے منہ موڑ رہے ہیں جو ہمیں آرٹ کو سمجھنے اور اس کا مرتبہ متعین کرنے میں نئی سوجھ بوجھ دے گی۔ بیرونی خلاء سے ایک نیا سیارہ طلوع ہوا ہے جس کی روشنی میں جانی بوجھی چیزیں عجیب وغریب دکھائی دیتی ہیں۔ اور وہ چیزیں جو تاریکی میں گم تھیں اب روشن ہو گئی ہیں۔ تو کیا ہم اس سے خوف زدہ ہو کر اپنے چھوٹے سے گھروں میں گھس کر دروازے بند کر لیں اور کھڑکیوں پہ پردے کھینچ دیں " ؟ 2

---

1. Quoted from A.W. Ramsays "Psychology and criticism"

2. Psychology and criticism (criterion)

اور ویسے لوگوں میں جنھوں نے اپنے چھوٹے گھروں میں بند ہونے سے انکار کر دیا ہے اور جنھوں نے اس نئے سیارہ کا استعمال کیا ہے ان میں ریڈ سب سے زیادہ ہمّت ور ہے۔ ہمیں کہا گیا ہے کہ وہ " شاید ان لوگوں میں سب سے زیادہ ہوشیار ہے جنھوں نے نئی نفسیات کی دریافت کو ادبی تنقید کے میدان میں استعمال کرنے کی کوشش کی ہے "۔ 1

یہ نہ صرف جدّت کا شوق ہے اور نہ خالص کج روی جس نے ریڈ کو تحلیل نفسی کی طرف متوجہ کیا ہے۔ وہ اپنی پوزیشن کو عقلی دلیل کے ساتھ واضح کرتا ہے۔ " ہمارے عہد کا سائنسی مزاج ایسا نہیں ہے جس کے ساتھ فن کار یا فن کاری کی نیابت کرنے والے نقاد کو سمجھوتہ کی ضرورت ہے۔ فن اور سائنس صداقت کو دریافت کرنے اور اسے پیش کرنے کے ہمیشہ آزاد طریقے رہے ہیں۔ لیکن جب سائنس کا ایک ایسا شعبہ قائم ہو گیا جس کا موضوع دماغی تھا تو ایک نئی پیچیدہ صورت پیدا ہو گئی۔ کیونکہ سائنس داں انسانی دماغ کی ان پیداوار سے دوچار ہوئے یا ہم آہنگ ہوئے بغیر جنہیں ہم آرٹ کہتے ہیں علم کی اس دُنیا میں تحقیق و تفتیش کر ہی نہیں سکتا تھا۔ دوسرے لفظوں میں کہا جا سکتا ہے کہ نفسیات ادبی نقاد کے دائرۂ کار سے براہ راست ٹکرا لیتی اور اس پر حملہ کرتی ہے، اسے تہس نہس کر دیتی ہے اور لاشعوری تعصّبات کی ویرانی میں ڈھکیل دیتی ہے۔ ایسی حالت میں میری یہ دلیل حجت رہی ہے کہ نقاد کو منہ توڑ جواب دینا چاہئے اور نفسیات سے سب سے زرّیں حربوں کو چُن لینا چاہئے۔

مجھے تدریجاً نفسیاتی ادبی تنقید کی طرف مائل ہونا پڑا ہے کیونکہ مجھے یہ احساس ہوا کہ خصوصاً تحلیل نفسی کا طریقۂ شاعر کی شخصیت، شاعر کی تکنیک اور نظم کی تنقید میں بہت سے مسائل کا حل مل جائے گا "۔ 2

ریڈ کے مطابق تحلیل نفسی اس کے بہت سے مسائل کو حل کر کے اور دماغ کے ان

---

1. Ibid

2. Collected Essays

تاریک گوشوں کو روشن کرکے جو روشنی کی پہنچ سے باہر ہیں ادبی نقاد کی مدد کر سکتی ہے۔ دوسرے لفظوں میں یہ کہا جا سکتا ہے کہ تحلیل نفسی میں ریڈ کی دلچسپی ادبی تنقید کے مفاد میں ہے۔ دونوں سائنس کے موضوعات کے واضح فرق سے بھی واقف ہے۔

نفسیات کا تعلق دماغی سرگرمیوں کے عمل سے ہے جس کا ماحصل ادبی تنقید ہے اس عمل تک پہنچنے کے لئے ماہر نفسیات ماحصل کی صرف تشریح کرتا ہے۔ اس نقطہ نظر سے فن اتنا ہی اہم ہے جتنا کہ ذہنی قابلیت، صلاحیت کے دوسرے اظہار۔ اس سے زیادہ اس کی اہمیت نہیں۔ اس کی اہمیت کا ادب کی حیثیت سے اس کی قدروں کے ساتھ کوئی مطابقت نہیں ہے۔ ماہر نفسیات ادبی قدروں کی طرف سے لاپرواہ رہتا ہے (یہاں تک کہ اس کے یہاں اپنے ادب سے تعلق بھی یہی بے خبری ملتی ہے) یہی نہیں بلکہ اس پر خصوصیت کے ساتھ اس وقت تاسّف بھی کر سکتا ہے جب وہ کسی داخلی قوت واہمہ کی کاٹ چھانٹ کسی خارجی معیار یا روایت کے زیر اثر کرنا شروع کر دے۔" 1

اس بنیادی فرق کے باوجود ریڈ کا یقین ہے کہ نفسیات خصوصیت کے ساتھ تحلیل نفسی ادبی تنقید کے اُصولوں میں یقینی مدد کر سکتی ہے اور ہماری شاعری کی تنقید کو گہرائی بھی دے سکتی ہے۔

ان خیالات کے مقابلے میں ہم رچرڈ مارچ کے خیالات کو پیش کر سکتے ہیں۔ ریڈ میکا بھی سے اس کا اختلاف یہ ہے کہ وہ تحلیل نفسی کے پیش کردہ نتائج کے خلاف جذباتی اور ہیجانی ردعمل کا اظہار نہیں کرتا۔ وہ ان کی فلسفیانہ تشریح کرتا ہے، ان کے بے تکاپن کو آشکار کرتا ہے اور یہ فیصلہ کرتا ہے کہ ان کے نتائج کو "ادبی تنقید کے اُصول کے متعلق غیر تشفی بخش سمجھا چاہیے۔" 2 اس کے خیال میں تحلیل نفسی ادبی نقّاد کے لئے فضول سی چیز

---

1. Ibid

2. "Scrutiny" June 1936

ہے۔ اس کے نزدیک تحلیل نفسی کا دوسرا کوئی قاعدہ بھی نہیں ہے۔ اس کی نظر میں یہ چیز نمائشی اور بے تُکی لگتی ہے۔ تحلیل نفسی اور اس کے سائنسی ہونے کے خلاف اس کی دلیلوں کی جانچ پڑتال بے موقع اور بے کار چیز ہوگی۔

بہر حال، تحلیل نفسی کے نتائج میں سے ایک نتیجہ مناسب ضرور ہے جس پر مختصر بحث کی جا سکتی ہے اور وہ ہے لاشعور اور وہ کردار جو ہماری زندگی میں ادا کرتا ہے۔ جارج گروڈیک نے اس سلسلے میں انتہا پسند نظریہ پیش کرتے ہوئے انسان کی پوری انفرادی زندگی کو لاشعور کا تابع بنایا ہے "میں قیاس کرتا ہوں کہ انسان IT کے ذریعہ زندہ ہے، یہ وہی کرتا ہے جو وہ کہتا ہے اور جس طرح کہتا ہے۔ اس کا یہ دعویٰ کہ میں زندہ رہتا ہوں، اس کے پورے تجربات میں سے محض ایک مختصر اور فضول سے حصّے کا اظہار ہے کہ میں IT کے ذریعہ زندہ رہتا ہوں" 1 فرد بذاتِ خود مجبور محض ہے، وہ ایک ماورا طاقت کے ہاتھ میں ایک کھلونا ہے جس کو وہ سمجھ نہیں پاتا ——— وہ ایک خود مختار آقا کا غلام ہے۔ "لاشعور کے اُوپر اس کے برخلاف اَنا کی حکمرانی ہے۔ لفظ "میں" کو میں لاشعور کے ہاتھ میں ایک کھلونا سمجھتا ہوں" 2 گروڈیک کا یہ قول بھی ہے کہ "لاشعور اپنے کام کو ہم سے ہمارے کام کی شکل میں منوالیتا ہے، شعور کے حکم ہی سے ہمارے ارادے اور احساسات متعیّن ہوتے ہیں جو در اصل اَنا کا مطلب اور خواہش ہوتے ہیں"۔ اس طرح ایک شخص حقیقت میں محض ایک غلام ہے جو اپنی حماقت کی وجہ سے اپنے آپ کو خود مختار سمجھتا ہے۔ حقیقت میں وہ ایک محرک کا غلام ہے جو اس کے شعور میں گہرے طور پر دفن ہے اور یہ در اصل اس کا وہی پوشیدہ لاشعوری تحریک ہے جو اس کے خیالات، احساسات اور عمل کو متعیّن کرتا ہے ———

یہ مفروضہ قابل قبول نہیں ہے۔ کیونکہ جیسا کہ رچرڈ مارچ نے اس کی نشاندہی کی ہے

---

1. "The World of Man"

2. Ibid

کہ " انسان یا فردِ واحد کی اپنی جگہ پر یقیناً اہمیت ہے کیونکہ انسانی زندگی کا کوئی نظریہ جو ایک انسان کی غرض اور مقصد یا حقیقت کی فطرت کے مسائل سے غفلت برتتا ہے تو اس پر پورے غور کرنے کی ضرورت ہے۔"[1] کسی فرد کی اہمیت اور اس کے خیالات اور اعمال کی ذمہ داری سے انکار کرنا زندگی کو بے مقصد بنا دیتا ہے۔ ایسی صورت میں زندگی اپنی اہمیت اور قدر کھو بیٹھے گی۔ جب تک ہم لوگ پاگل نہیں ہو جاتے ہم لوگ اپنے اعمال کے جواب دِہ ہیں۔ اور اس جواب دہی سے ہم کو نجات نہیں مل سکتی ہے۔ لیٹرڈ نے کہا ہے کہ ——— " ہمارا عمل اُسی وقت تک صحیح ہے اور صرف اُس وقت تک، جبکہ وہ بہترین عمل ہے جس کے کرنے کے ہم اہل ہیں۔ اور ہم لوگ نیک سیرت صرف اسی وقت کہلاتے ہیں جب ہم اس اعلیٰ جوہر، قابلیت کی عمل داری کو مان لیتے ہیں اور اس کے تقاضے کو پورا کرتے ہیں۔ ہم خود کو نیک سیرت، نیک کردار ہونے کا اُسی وقت ثبوت دیتے اور تسلیم کرتے ہیں جب شناخت کر لیتے ہیں کہ یہ عمل بہترین عمل ہے جو ہم کر سکتے ہیں اور اسی لئے اس کو اختیار کرنا چاہئے اور یہ کہ صحیح مطمعِ نظر کا اختیار ناقابلِ حفاظت ہے۔ یہ ضمیر کی آواز ہے جو کہ ہمارے اغراض کی دنیا کا ناگزیر جُزو ہے۔ اور صریحاً ہم جو کچھ ہیں اور جو کچھ ہو سکتے ہیں اس کے لئے بے حد اہم ہے۔"[2]

اسی مُستند اُستاد کا دوسرا پیراگراف بھی پیش کیا جاتا ہے " ہم لوگوں کو کیا کرنا چاہئے اس کا جواب اس لئے جو چیز ہمارے سامنے عیاں ہے اسی کا بہترین ہمیں اختیار کرنا چاہئے اور تو ہر چیز ہمارے سامنے عیاں ہے اگر ہم انتخاب اور پیروی کرنے کی صلاحیت رکھتے ہیں تو — چنانچہ ہمارے فرائض ہمارے نجی ذات سے بہت زیادہ پھیلے ہوتے ہیں۔ اپنے گرد کی دُنیا یا دوسروں کی زندگیوں میں ہم جو بھی تبدیلی لا سکتے ہیں اس کے ذمہ دار ہم ہوں گے۔ اور

1. "Scrutiny" June 1936

2. "The idea of the soul"

ان تبدیلیوں کے نتائج ہم سے منسوب ہوتے جائیں جب ہم مر جائیں اور ہمارے کام باقی رہ جائیں۔ اخلاقی خوبی حاصل کرنے کے لئے ہمیں اکثر اپنے آپ کو بھول جانا چاہئے۔ تاہم جو چیز کہ ہم بھول نہیں پائیں گے وہ ہے ہماری ذمہ داری اور سچ پوچھئے تو یہ ہماری ہی ذمہ داری ہے۔"[1]

اس صداقت کا صحیح احساس ہی زندگی کو بامعنی اور آرٹ کی اہمیت بخشتا ہے تحلیل نفسی کے عام نتائج سے ہمارا کوئی خاص لگاؤ نہیں ہے۔ یہاں پر یہ کہا جا سکتا ہے کہ یہ نتائج قطعی نہیں ہیں اور کم از کم ان میں مختلف تعبیر کی گنجائش تو رہتی ہی ہے —

آرلڈ ریچ نے لکھا ہے کہ " ایک مشہور کمپلکس ہے پدری کمپلکس جو ملانیشیا میں میلیفووسکی کی تحقیقات کا کام کروانے اور مطیع بنانے میں مزاحمت کے طور پر پیش کرتے ہیں۔ جیسے مختصراً ثقافت کے خلاف جو چیز حیوانی مزاحمت کہا جا سکتا ہے زیادہ تر سوسائٹیوں میں باپ ان ناپسندیدہ ضروریات کی علامت سمجھا جاتا ہے لیکن Trobriand Islander کے یہاں، جہاں نسبی سلسلے کا حساب ماں کی طرف سے کیا جاتا ہے، ماموں کو اس علامت کے طور پر استعمال کیا جاتا ہے۔ ینگ نے یہ دکھایا ہے کہ مشہور مدر کمپلکس زندگی اور بچپنے کی طرف اس کی شکلوں سے رجعی شہوت پرستی ہے۔ جس کی علامت ماں ہے۔ جو شخص مدر کمپلکس میں مبتلا ہوتا ہے بچہ ایک لاڈلا غیر ذمہ دار، مطلق العنان بننے کی خواہش کرتا ہے۔ عزم القوق کی یہ طفلانہ صورت ہے۔ یہ کہا جا سکتا ہے کہ باپ الجھاؤ اور ماں الجھاؤ ایک ہی رجحان کے مختلف پہلو ہیں۔ اول الذکر میں قرض کی ادائیگی کرنے والے سے نفرت کی جاتی ہے اور ثانی الذکر میں گریز کی علامت سے پیار کیا جاتا ہے۔"[2] نفسیاتی

1. Ibid

2. Aldrich "The Primitive Mind and Modern Civilization"

تحقیق سے جہاں ایک طرف یہ اُمید کی جاتی ہے کہ وہ ادب کے کام کی تعبیر کی تشریح کرے گی وہاں دوسری طرف یہ بھی امید کی جاتی ہے کہ وہ اُن حالات کو آشکار بھی کرے گی جو ایک انسان کو فنی اعتبار سے تخلیق بناتی ہے۔" 1

ماہرین تحلیل نفسی اثباتی نظریہ سے تجربہ کی طرف بھی مُڑ سکتا ہے اور وہ کسی ایک مخصوص فن پارے کی تشریح کے لئے ایک مخصوص فن کار کی تشریح بھی کر سکتا ہے۔ وہ تنقید کے طریقہ عمل کے متعلق اپنی رائے بھی دے سکتا ہے۔ یہی وہ مختلف راستے ہیں جن میں تحلیل نفسی بلاواسطہ ادبی نقّاد کے حلقۂ اختیار سے متصادم ہو سکتی ہے۔ ادبی نقاد کو تحلیل نفسی سے مُنہ نہیں موڑنا چاہئے۔ اسے اس میں ذلّت نہیں محسوس کرنی چاہئے اور نہ ہی گھبرا کر اپنے چھوٹے مکان کے دروازہ اور کھڑکیوں کو بند ہی کر لینا چاہئے۔ اسے اس نئی انوکھی چیز کی چھان بین کرنی چاہئے اور یہ جاننے کی کوشش کرنی چاہئے کہ حقیقت میں یہ کوئی نیا ستّارہ ہے یا محض فریبِ نظر ؟

••

1. Modern Man in Search of a Soul.

(۲)

تحلیل نفسی اور فن

(الف)

یہ دعویٰ کیا جاتا ہے کہ تحلیل نفسی " ان عوامل کو آشکار کر سکتی ہے جو ایک انسان کو فنی اعتبار سے موجد بناتے ہیں "۔ اگر تحلیل نفسی کچھ نہ کرکے صرف یہی کرتی تو وہ ادبی تنقید اور انسانیت دونوں کی طرف سے قابل مبارکباد ہوتی۔ دُنیا بہت دنوں سے اس حیرت انگیز انکشاف کا انتظار کر رہی ہے اور ایسا محسوس ہوتا ہے کہ اب وہ حیرت انگیز علم آشکار ہو گیا ہے۔ کہا جاتا ہے کہ فرائڈ، ایڈلر اور ینگ نے یہ نیا علم ہمیں دیا ہے۔ ان میں سے ہر ایک کی باتوں کو ہمیں الگ الگ سُننا چاہئے ورنہ ان کے متضاد ارشادات ہمیں اُلجھن میں ڈال سکتے ہیں۔

ا —— فرائڈ کا میلان طبع دُوربین ہوتا ہے اور اسے عصباتی حریص ہونے میں بہت زیادہ دیر نہیں لگتی۔ یہ وہ شخص ہوتا ہے جو جبلّی ضرورتوں سے متأثر ہوتا ہے جو بہت زیادہ ہنگامہ خیز ہوتی ہیں۔ وہ عزّت، طاقت، دولت، شہرت اور عورت کی محبت حاصل کرنے کی تمنا رکھتا ہے لیکن اس تسکین کو حاصل کرنے کے ذرائع اس کے پاس نہیں ہوتے۔ اس لئے ایک عام غیر مطمئن شخص کی طرح حقیقت سے مُنہ موڑ کر اپنی ساری دلچسپی، اور اپنی ساری شہوت بھی، اپنی خواہش کی تکمیل کے مطابق واہمہ کی دُنیا میں لگا

دیتا ہے، جس سے عصبی اختلال کی راہ کھلتی ہے۔ پھر فن کار کی شخصیت کی تشکیل و تعمیر تک پہنچنے سے روکنے والے بہت سارے ملے جلے اسباب ہو سکتے ہیں۔ یہ مشہور بات ہے کہ فن کار زیادہ تر اپنی صلاحیتوں کی جزوی رکاوٹ اور عصبی اختلال کا شکار رہتا ہے۔ ان کی طبیعت میں ارتقا کی بھرپور صلاحیت اور ان انسداد میں جن سے کشمکش پیدا ہوتی ہے قدرے نرمی پائی جاتی ہے۔ لیکن حقیقت کی راہ پر واپس آنے کے بعد اندازہ ہوتا ہے تو اس طرح کہ : صرف فن کار ہی کی زندگی واہمہ کا شکار نہیں ہوتی ——— بلکہ واہمہ کی اس درمیانی دنیا کو انسان رضامندی کی سند ملی ہوتی ہے۔ اور ہر تشنہ روح کے لئے یہ ایک تسکین اور اشک شوئی کا کام کرتی ہے۔ لیکن وہ لوگ جو فن کار ہیں ان کے لئے اس واہمہ کے آبشار سے تسکین محدود ہیں، ان کے بے رحمانہ انسداد تھوڑے بہت خیالی بگاڑ و بچاؤ کے علاوہ جو شعور بن سکتے ہیں ان سب لطافتوں سے روک دیتے ہیں۔ مخلص فن کار کے ذمہ بہت کچھ رہتا ہے۔ سب سے پہلے تو یہ کہ وہ جانتا ہے کہ اپنی خیالی دنیا کی وضاحت کس طرح کرے جس سے اس کی وہ ذاتی چھاپ ختم ہو جائے جس سے عام طور پر لوگوں میں چڑچڑاہٹ پیدا ہوتی ہے اور جو دوسروں کے لئے باعثِ فرحت بن جائے۔ وہ یہ بھی جانتا ہے کہ ان میں معقول طریقے سے کیسے تبدیلی لائی جائے جس سے ان کے ان ذرائع کا جو بنیادی طور پر ممنوع رہیں ان کا پتہ نہ چل سکے۔ اس کے علاوہ اس میں وہ حیرت انگیز صلاحیت ہوتی ہے کہ جس سے وہ اپنے مخصوص مواد میں تغیّر لائے اور وہ اس طور پر کہ اس کے خیالات واہمہ بہتر طور پر ادا ہو سکیں۔ اور پھر وہ یہ بھی جانتا ہے کہ واہمہ کی زندگی کی تخیل میں وہ کس طرح زبردست طور پر خوشی کی رَو کو کچھ دیر کے لئے اس طرح شامل کر دے کہ اس سے احتباسات دُور ہو جائیں اور خوف کا پہلو بھی ختم ہو جائے۔ جب وہ یہ تمام باتیں کر لیتا ہے تو پھر وہ دوسرے کے لئے نامعلوم فرحت کے ذرائع کی وساطت سے راحت اور تسکین کے راستے کھولتا ہے۔ اور اس طرح اسے تعریف و توصیف اور ہر دل عزیزی ملتی ہے اور اگر ایسا ہو گیا تو حقیقت میں اس نے اپنی قوت واہمہ کے ذریعے سب کچھ حاصل کر لیا ———

یعنی پہلے جو کچھ وہ صرف اپنے واہمہ کی دُنیا میں حاصل کرتا تھا، عزّت، طاقت اور عورتوں کی محبّت"۔ 1

آیئے، ہم لوگ اس حیرت انگیز انکشاف کی تحلیل اختصار کے ساتھ کریں اور کلام کی باتوں پر غور کریں۔ کہا جاتا ہے کہ فن کار اُفتادِ طبع کے لحاظ سے عصباتی مریض ہوتا ہے — نفسیاتی تحقیقات کی یہ کلید ہے۔ مجھے پھر کہنے دیجئے کہ فن کار اُفتادِ طبع کے لحاظ سے عصباتی مریض ہوتا ہے اور اسے بھی دوسرے عصباتی مریضوں کی طرح غیر مطمئن تمنائیں ستاتی رہتی ہیں۔ تب، وہ حقیقت سے بھاگ کر واہمہ کی زندگی تخلیق کرتا ہے "جہاں سے عصبی اختلال کا راستہ سیدھا اور آسان ہوتا ہے"۔ لیکن وہ پورے طور پر عصباتی مریض اس لئے نہیں ہوتا کیونکہ اس میں غیر معمولی قوت ارتفاع ہوتی ہے اور پھر وہ احتباسات جو کشمکش پیدا کرتے ہیں ان میں کچھ تبدیلی لانے کی بھی صلاحیت اور گنجائش رکھتا ہے۔ اس لئے وہ حقیقت تک لوٹنے کا راستہ ڈھونڈ لیتا ہے۔ فن کار عام واہمہ کی دُنیا میں رہنے والے سے کچھ پہلوؤں سے مختلف ہوتا ہے اور ان پہلوؤں کا بیان کر دیا گیا ہے۔ فن کار اپنے خواب کی دنیا کی وضاحت کر لی جاتا ہے جس سے ان کی ذاتی چھاپ ختم ہو جاتی ہے۔ وہ یہ بھی جانتا ہے کہ اس واہمہ کی دنیا کی ابتدا کو ایک سطحی طور پر مشاہدہ کرنے والے شخص سے کس طرح پوشیدہ رکھا جا سکتا ہے۔ اس کے پاس ایک پُر اسرار صلاحیت ہوتی ہے جو اُسے اپنے قوت واہمہ کے خیالات کے اظہار کا اہل بناتی ہے اور ساتھ ہی ساتھ اپنی واہمہ کی زندگی کی رسوائی میں خوشی کی رَو کو بھی شامل کرنے کی صلاحیت رکھتی ہے۔ اس طرح دوسرے عصباتی مریضوں کو نامعلوم خوشی کے ذرائع سے آرام و تسکین تک پہنچنے کا راستہ دکھا کر حقیقت تک لوٹنے کا اپنا راستہ تلاش کر لیتا ہے ——— اور اس طرح اس کی عزّت، طاقت اور عورتوں کی محبت کی تمنائیں پوری

ہوجاتی ہیں۔ عام فن کاروں کے متعلق فرائڈ کا یہی کہنا ہے لیکن یہ نیا علم بمشکل ہی تسلّی بخش ہے۔

ان میں سے کسی بھی بیان کی معقولیت پر اعتراض کئے بغیر، حالانکہ ان میں سے بعض کی معقولیت قابل اعتراض ہے، یہ دکھانا ممکن ہے کہ ان کو قطعی طور پر تسلیم نہیں کیا جاسکتا ہے۔ فن کار اُفتادِ طبع کے لحاظ سے عصبی مریض ہوتا ہے۔ مُستند انکشافات میں یہ پہلا انکشاف ہے۔ اس انکشاف کی معقولیت میں ہم یقین نہیں کرتے لیکن اسے جانے دیجئے۔ فن کار اُفتادِ طبع کے لحاظ سے عصبی مریض ہوتا ہے اور یہ کہ وہ حقیقت سے مُنہ موڑ کر ایک عالم واہمہ کی تخلیق کرتا ہے۔ تو یہ بیانات قابل اعتراض ہیں۔ پھر بھی ان میں بعض چیزیں مثبت ہیں جنھیں ہم سمجھ سکتے ہیں۔ فرائڈ کو اس کی وضاحت کرنی ہے کہ کس طرح فن کار عصبی اختلال سے بچتا ہے، لیکن کسی باقاعدہ وضاحت کے بجائے (غالباً کوئی باقاعدہ وضاحت ممکن ہی نہیں) وہ صرف غیر استدلالی طور پر یہ دعویٰ کرتا ہے کہ ضرور کوئی ملے جُلے عوامل ہوں گے جو فن کار کو اختلالِ عصبی سے بچا لیتے ہیں۔ اُفتادِ طبع کے لحاظ سے فن کار شاید عصبی مریض نہیں ہوتا ہے۔ اس لئے اسے کسی حفاظت کی ضرورت نہیں۔ لیکن فرائڈ اس امکان پر اس نقطۂ نظر سے غور کرنے کو تیار نہیں ہے۔ وہ ہمیں یہ نہیں بتاتا کہ یہ عوامل کیا ہوسکتے ہیں اور نہ وہ صحیح اور صاف طور پر یہ وضاحت کرتا ہے کہ کس طرح یہ عوامل مل کر فن کار کو عصبی اختلال سے بچاتے ہیں۔ اس غیر استدلالی دعویٰ کے علاوہ فرائڈ کا دوسرا واحد مفید ——— یہ قیاس ہے کہ "شاید ان کی سرشت کسی چیز کو تخیل کے ذریعہ دیکھنے کی قوی صلاحیت اور انسداد جذبات میں جو کش مکش کا باعث ہوتے ہیں قدرے لچک سے مزیّن ہوتے ہیں"۔ لیکن ہمیں ان غیر معمولی خوبیوں سے مزیّن ہونے کی کوئی اطمینان بخش سائنسی تشریح نہیں ملتی۔ کیا فن کار میں یہ غیر معمولی خوبی صرف اس لئے ہے کہ وہ فن کار ہے؟ یا تخیل کے ذریعہ دیکھنے کی یہ قوی صلاحیت فن کار کو فن کار بناتی ہے؟ فرائڈ ہمیں یہ نہیں بتاتا۔ اس کا غیر استدلالی دعویٰ اور قیاس دونوں مل کر صرف اتنی ہی بات بتا پاتے ہیں

کہ فن کار عصبی اختلال سے اس لئے بچ جاتا ہے کہ وہ فن کار ہوتا ہے۔ اس وضاحت سے ماہر تحلیل نفسیات کو بھلے ہی تسلّی ہوجائے، لیکن اس سے کچھ بھی واضح نہیں ہو پاتا۔ بہتوں کے پاس جو فن کار نہیں ہیں ایسے عوامل کا اجتماع مل جاتا ہے جسے "تخیل کے ذریعہ دیکھنے کی قوی صلاحیت" یا "کش مکش پیدا کرنے والے انسداد جذبات کی لچک" کہا جاتا ہے، کیونکہ وہ عصبی مریض نہیں ہوجاتے۔ یہ صرف مقدر کی بات۔ اگر آپ مقدر والے ہیں تو آپ فن کار یا ویسا ہی کچھ بن جاتے ہیں۔ ورنہ آپ عصبی مریض بنتے ہیں۔ یہ ایسی حالت ہے جو بہت صحیح ہوسکتی ہے، لیکن اس سے ہماری اُلجھن دُور نہیں ہوتی ———

جب فرائڈ اس کی وضاحت کرنے کی سعی کرتا ہے کہ فن کار کیسے حقیقت تک لوٹتا ہے تب بھی اس سے تسلّی نہیں ہوتی۔ اس کے ذریعہ کی گئی وضاحت کی تفصیلی جانچ ضروری نہیں ہے۔ کہتے ہیں کہ سچا فن کار عام بیداری کا خواب دیکھنے والوں سے اس معنی میں مختلف ہے کہ وہ جانتا ہے کہ اپنے بیداری کے خواب کی وضاحت کیسے کی جائے۔ "تاکہ ان کا انفرادی چھاپ مٹ جائے جو دوسروں کو ناگوار لگتا ہے"۔ عام بیداری کے خواب ذاتی اور نجی ہوتے ہیں۔ ہمیں فرائڈ کی اصطلاحات سے کوئی بحث نہیں کیونکہ یہ ادبی تنقید کی اصطلاحات نہیں ہیں۔ فن کارانہ عمل کی وضاحت کے طور پر ہم اسے تسلیم نہیں کرتے۔ فن کار اپنے بیداری کے خواب کی وضاحت کس طرح کرتا ہے ——— ؟ اس جذبہ کا رجحان کیا ہے؟ جو بیداری کے خواب کی وضاحت کرنے کے لئے فن کار کو مجبور کرتا ہے ——— اور وضاحت کا یہ عمل وہ اثر کیسے پیدا کرتا ہے جسے اس ذاتی چھاپ کا غائب ہوجانا کہتے ہیں جو دوسروں کو ناگوار گذرتا ہے۔ ان اہم امور کے متعلق فرائڈ کچھ نہیں کہتا اور نہ شاید کچھ کہہ سکتا ہے۔ مطلب یہ ہے کہ فن کارانہ عمل غیر واضح رہ جاتا ہے ——— راز راز ہی بنا رہتا ہے ——— وہ سائنسی نقطۂ نظر سے مُستند امر نہیں بن پاتا اور فرائڈ کی قلعی کُھل جاتی ہے۔ وہ کہتا ہے کہ فن کار میں اپنے خاص عوامل کو ڈھالنے کی پُر اسرار قابلیت ہوتی ہے۔ جو تب تک متحرک رہتی ہے ——— یہاں لفظ "پُر اسرار" فرائڈ کی قلعی کھول دیتا ہے۔ یقیناً یہاں کچھ ایسا ہے جسے فرائڈ خود

نہیں سمجھتا، جو اُسے پُر اسرار معلوم ہوتا ہے اور اس طرح سائنسی آدرش ٹوٹ جاتا ہے ——— سائنسی طرزِ کلام (Phrascology) ناکافی معلوم ہونے لگتا ہے ۔ اور ہمیں روایتی طور پر متعجب ہونا پڑتا ہے جو ماہر تحلیل نفسیات کو بہت ہی غیر سائنسی اور غیر تسلی بخش معلوم ہوا ———

٢ ——— ایڈلر ۔

فرائڈ کے بعد ایڈلر کا مطالعہ نہایت ضروری ہے، اس لئے آ ہم ایڈلر کی طرف توجہ کریں جسے ریڈ بہت تسلی بخش مانتا ہے ۔ ایڈلر لکھتا ہے کہ " ہر عصبی اختلال کو اپنے آپ کو احساس کمتری سے نجات پانے کی ایک کوشش سمجھنا چاہئے " 1 تاکہ احساسِ برتری حاصل ہو سکے ۔ اس احساسِ کمتری کی ابتداء خاندانی ماحول میں ہوتی ہے ۔ " اپنے بچپن میں غریبی، بے قاعدہ بینائی یا خلافِ معمول سماعت جیسی کئی مشکلات سے دوچار ہو کر اور کسی خاص شکل میں بر بادی کا شکار بن کر فن کار شدید احساسِ کمتری سے خود کو نجات دلانے کی کوشش کرتا ہے ۔ غضبناک طور پر اُولُو العزم بن کر وہ اپنی حقیقت سے جدوجہد کرتا ہے، جسے اپنے لئے اور دوسروں کے لئے وہ توسیع کر سکے " 2 لیکن صرف فن کار ہی احساسِ برتری سے ترغیب حاصل نہیں کرتا ۔ " خواہ کوئی فرد فن کار یا اپنے پیشہ میں اول آنا یا کُنبہ میں ظالم بننا چاہتا ہو، یا خدا سے مکالمہ کرنا چاہتا ہو، یا دوسروں کو کمتر دکھانا چاہتا ہو، یا اپنی مُصیبت کو دنیا کی سب سے اہم شئے مانتا ہو، یا تمام حدُود اور اقدار (آدرشوں) کو توڑ کر لاحاصل مقاصد اور قدیم دیوتاؤں کے پیچھے دَوڑ رہا ہو، وہ اپنے راستہ میں ہر ایک مقام پہ عظمت کی خواہش، مدبرانہ خیالات اور اپنی خاص جادوئی

1. "The practice and theory of individual Psychology"

2. Social Interest

طاقت میں یقین سے تحریک اور رہنمائی حاصل کرتا ہے " 1 عظمت کی یہ خواہش ہم میں بہتیرے کے اندر دَبی رہتی ہے جسے شاعری میں تو ہر کوئی جانتا ہے ۔ لیکن خاص طور سے یہ پُر اسرار تاریکی میں چھپی رہتی ہے اور مجنونانہ یا انبساط کی حالت میں ہی یقینی طور پہ اُبھر کر سامنے آتی ہے 2 ایڈلر مزید کہتا ہے کہ " جو کوئی پاکی کا یہ راستہ سنجیدگی سے اختیار کرے گا، اسے جلد ہی حقیقی زندگی سے فرار ہونے کو اور ایک زندگی کے اندر ایک دوسری زندگی کی تلاش کرکے تصفیہ پر مجبور ہونا پڑے گا ۔ اگر وہ خوش قسمت رہا تو یہ فن میں ممکن ہوگا ورنہ پاگل پن عصبی اختلال یا جرم میں " 3

فن کار کے متعلق ایڈلر کا بہت بلند تصور ہے ۔ وہ لکھتا ہے کہ فنکار اور صاحبِ طبع (Genius) بلاشبہ انسانیت کے رہنما ہیں اور جو روشنی انہوں نے اپنے بچپن میں جلائی تھی اس میں چل کر انہیں اپنی ہمت کے لئے سزا بھگتنی پڑتی ہے ۔ " میں نے مصائب جھیلے اس لئے میں شاعر ہوا " ۔ اپنی بہتر بصارت، رنگ کے ہر ادراک، شکل اور نشان کے صحیح علم کے لئے ہم مصوروں کے مقروض ہیں ۔ ایسی خالص سماعت اور اپنے صوتی اعضاء کے عمدہ اُتار چڑھاؤ ہم نے موسیقاروں سے حاصل کیا ہے ۔ شاعروں نے ہمیں بولنا، تجربہ کرنا اور سوچنا سکھایا ہے " 4 ہم فن کاروں، صاحبِ طبع، مفکروں، موجدوں، محققوں کی لافانی کامیابیوں پہ دوسروں پر طفیلیوں کی طرح زندہ رہتے ہیں ۔ وہ انسانیت کے سچے رہنما ہیں ۔ دُنیا کی تاریخ میں وہ حرکی قوت ہیں اور ہم لوگ محض تقسیم کار ۔

حقیقی معنوں میں ایڈلر کے خیالات فرائڈ کی بہ نسبت زیادہ معاون نہیں ہیں ۔

1. "The practice and theory of individual Psychology"

2. Ibid

3. Ibid

4. Social Inter

جن باتوں کی وضاحت فرائڈ سے نہیں کی گئی ہے، انہیں ایڈلر بھی واضح نہیں کر سکا ہے۔ فن کار، فن کار ہے کیونکہ وہ عصباتی مریض ہے۔ اور فن کار عصباتی مریض نہیں ہے کیونکہ فن کار ہے۔ یہ دونوں باتیں متضاد ہیں۔ جنہیں فرائڈ اور ایڈلر ہمیں بتاتے ہیں۔ بنیادی طور پہ ایڈلر کا اصول فرائڈ کے اصول سے مختلف نہیں ہے۔ اس اصول کے مطابق بھی فن کار اُفتادِ طبع کے لحاظ سے عصباتی مریض ہوتا ہے ——

صرف عصبی اختلال کی تشریح مختلف طریقے سے کی گئی ہے۔ اس کی تشریح اس طرح کی گئی ہے کہ اختلال عصبی " اپنے آپ کو احساسِ کمتری سے نجات دلانے کی کوشش ہے تاکہ برتری کا احساس ہو سکے اور اس احساس برتری کا اظہار واہمہ کے ذریعہ ہوتا ہے۔ حقیقت سے الگ ہوکر ہر فن کار زندگی کے اندر زندگی کی کھوج کرنا چاہتا ہے جو اس کے ذریعہ تخلیق کردہ واہمہ کی بدلی ہوئی شکل ہے۔ فرائڈ کے لئے فن تصعید ہے، ایڈلر کے لئے وہ نقصان کی تلافی کی شکل ہے۔ لیکن فن، ویسا فن جس کی کچھ اہمیت ہو، نہ تو تصعید ہے اور نہ نقصان کی تلافی ہے۔ جو بھی ہو فرائڈ اور ایڈلر میں یہی خاص فرق ہے۔ یہ تصفیہ یہ زندگی در زندگی مختلف صورتوں سے حاصل کی جا سکتی ہے۔ " پاکبازی میں، اختلال عصبی میں یا جرم میں۔" صرف قسمت کی بات ہے کہ فن کار اپنی نجات فن میں حاصل کرتا ہے۔ وہ اسے جرائم اور پاکبازی میں بھی حاصل کر سکتا تھا۔ وہی قسمت والی بات جیسی فرائڈ میں ہے ویسے ہی ایڈلر کے اصول میں بھی —— فن کار قسمت سے عام عصباتی اختلال کی کیفیت سے بچ جاتا ہے لیکن جیسا ہم نے دیکھا ہے، اُفتادِ طبع کے لحاظ سے وہ عصباتی مریض ہی رہتا ہے۔ ہاں، وہ جس واہمہ کی تخلیق کرتا ہے۔ وہ دوسروں کو ناگوار لگنے والے شخصی چھاپ سے آزاد ہوتی ہے۔ اسے فن کارانہ شکل اور نکھر حاصل ہو جاتی ہے۔ جس کے سبب وہ اہم بن جاتی ہے۔ عصباتی مریض باقاعدہ واہمہ کی تخلیق نہیں کر سکتا اور اسی لئے وہ عصباتی مریض رہ جاتا ہے اور اس کی داخلی زندگی کچھ بے ترتیب۔

جیسا میں نے کہا ہے فرائڈ کی بہ نسبت ایڈلر کے خیالات زیادہ سے زیادہ معاون ثابت نہیں ہوتے۔ کم سے کم اس ضمن میں وہ فرائڈ کی ہی تقلید کرتا ہے۔ فن کار کے متعلق اس کے نتائج

خاص طور سے وہی ہیں جو فرائڈ کے ہیں۔ وہ فن کار، مجرم، ظالم، برائی کے لئے خبط (Megalo-maniac) صوفی اور اُولوالعزم طوائف کے درمیان کوئی تمیز نہیں کرتا۔ رام راج کا خواب دیکھنے والا اور اس کے لئے کوشش کرنے والا آدرش وادی (Idealist) اور عوام کا سب سے بڑا دشمن، دونوں اپنی عظمت کی خواہش اور اپنی پاکی کے خیال سے ہی ترغیب اور تحریک حاصل کرتے ہیں۔ ایسا لگتا ہے جیسے لافانی شاعری اور پیٹنٹ (patent) دوا ایک ہی درجہ کی چیزیں ہوں ——

ایڈلر جمالیاتی عمل کی وضاحت نہیں کرتا اور نہ ہمیں کسی فن کار کی جمالیاتی خاصیت کے متعلق کچھ بتاتا ہے۔ جس میں اس کی طاقت کے وسائل پوشیدہ رہتے ہیں۔ اس کی پہنچ یقینی طور پہ غیر ماہر کی طرح ہے۔ جس میں حسن کا تو فقدان ہے ہی جو کبھی کبھی غیر مربوط بھی معلوم ہوتا ہے۔ وہ خامی اس میں ہی نہیں، فرائڈ اور دیگر ماہرین تحلیل نفسیات میں بھی موجود ہے۔ ان کے لئے ایک فن پارہ کسی نفسیاتی عمل کی ایک مثال ہے جس میں ان کی دلچسپی ہے۔ فنی اور انسانی اقدار میں ان کی کوئی دلچسپی نہیں۔ کسی فن پارے ہی کو فن پارے کی شکل میں سمجھنے اور اس کی تنقید کرنے کی کوئی صلاحیت نہیں۔ ان کے پاس نہ ضروری تربیت ہے نہ آلات —— اس لئے اس سمت میں کوشش بھی اور غلطیوں سے پُر ہے۔ ایڈلر جس کے اس فقدان کی تلافی فنکاروں کے کھلے دل سے تعریف کر کے لیتا ہے۔ اس کے مطابق فن کار انسانیت کا رہنما ہے۔ اپنی جرأت کے لئے جو سزا وہ بھگتتا ہے اس سے وہ آگاہ ہے۔ اس کے ہم کتنے مرہونِ منت ہیں، اسے وہ جانتا ہے۔ وہ اس کی تعریف دل کھول کر کرتا ہے۔ " ہم فن کاروں، صاحب طبع (Geniuses) مفکروں، موجدوں اور محققوں کی لافانی کامیابیوں پہ طفیلی بن کر زندہ رہتے ہیں۔ وہ انسانیت کے حقیقی رہنما ہیں۔ تاریخ عالم میں وہ حرکی قوت ہیں اور ہم صرف تقسیم کنندہ۔" فن کار کا سب سے بڑا حامی بھی اس خراج تحسین میں کوئی خامی نہیں پا سکتا۔ کچھ تو ہے جس کی وجہ سے فن کار کی سطحی کاموں میں مشغول، فضول آدمی سمجھ کر ملامت نہیں کی جاتی ہے۔ لیکن اس میں کوئی نئی بات نہیں ہے جس کے لئے ہمیں تحلیل نفسی یا انفرادی نفسیات کے فروغ کا انتظار کرنا

ضروری تھا۔ شیلی کے مشہور اشعار اس خیال کو اور زیادہ زور دار شکل میں ظاہر کرتے ہیں۔ شعرا غیر مفہوم شاعرانہ وجدان کے ترجمان اور اس دیو قامت سائے کا عکس ہوتے ہیں جو مستقبل حال پر ڈالتا ہے، وہ الفاظ ہیں جو اس چیز کی ترجمانی کرتے ہیں جسے وہ سمجھ نہیں پاتے، وہ بگل ہیں جو جنگ میں بجاتے تو ہیں لیکن یہ نہیں محسوس کرتے کہ وہ کیا تاثیر پیدا کر رہے ہیں۔ وہ تاثیر جس پر خود کوئی اثر نہیں ہوتا لیکن دوسروں کے دلوں پر اپنا اثر ڈالتے ہیں۔ شعرا دنیا کے غیر تسلیم شدہ قانون ساز ہوتے ہیں۔" 1

ماہرین تحلیل نفسیات کے نئے انکشافات کو سنتے وقت اکثر ایسا محسوس ہوتا ہے کہ ہم ان الفاظ کو پہلے بھی سن چکے ہیں۔ آواز صریحاً مختلف ہے۔ مجموعہ الفاظ اور اصطلاحات بھی غیر مانوس اور عجیب لگتے ہیں۔ لیکن جب ہم تنقیدی نقطۂ نظر سے اس کا جائزہ لیتے ہیں تو اجنبیت ختم ہو جاتی ہے۔ ایسا لگتا ہے کہ جو بازگشت (Echo) ہم سن رہے ہیں، اس نے حیرت انگیز طور پر اصل آواز کو بگاڑ دیا ہے۔ اور یہ بگاڑ ہی اجنبیت کے پہلے تاثر کے لئے ذمہ دار ہے۔ ہم نہیں سمجھ پاتے کہ جدید یا قدیم ماہرین تحلیل نفسیات کے نام نہاد یہ انکشافات ادبی نقاد کے لئے کسی شکل میں کیسے معاون ہو سکتے ہیں۔ بہرحال کوئی فیصلہ دینے سے قبل آئیے ہم اس کی حمایت میں ایڈلر کی تقریر غور سے سنتے چلیں ——— " قابل توجہ ضروری بات یہ ہے کہ تحلیل نفسی پر بظاہر ایسا معلوم پڑتا ہے کہ فن کار سب سے پہلے افتادِ طبع کے لحاظ سے عصباتی مریض ہوتا ہے۔ لیکن ایسا لگتا ہے کہ فن کار بن کر وہ افتادِ طبع کی قطعی تباہی سے بچ جاتا ہے۔ اور فن کے ذریعہ حقیقت تک پہنچنے کا راستہ پا لیتا ہے۔ میری سمجھ سے اب یہ دیکھا جا سکتا ہے کہ نقاد کے لئے تحلیل نفسی کہاں تک معاون ہو سکتا ہے۔ یعنی کسی اختلال عصبی کے میلان کے ارتفاع کی حقیقت کی تصدیق میں ماہر تحلیل نفسی ہی کسی بھی فن کارانہ یا نیم فن کارانہ، حقیقی اور عصبی خلل کے شکار کے درمیان صاف فرق دکھانے کی صلاحیت ہونی چاہئے۔ ادب میں بہت کچھ ایسا ہے جو حقیقت کی حد آخر ہے۔ اس حد آخر

---

1. Defence of Poetry

کی حقیقی شکل کو کسی سائنسی عمل کے ذریعہ تعین کر لینا نقاد کے لئے مفید ہوگا۔ لیکن میں پھر مشورہ دوں گا کہ ممکنہ عام تنقیدی اصولوں کی مدد سے بھی نقاد اس حد آخر کا تعین کر سکتا ہے۔ لیکن اس تجربے کے لئے تحلیل نفسی کا یہ راستہ قدرے آسان ہوگا اور ہر حالت میں وہ کافی اطمینان بخش طریقے کا ثانوی ثبوت تو دے ہی دے گا۔" 1

یہ واضح ہے کہ ریڈ لر قطعی اور اصول تنقید کے خلاف تحلیل نفسی کے اس نتیجہ کو تسلیم کرتا ہے کہ فن کار ابتداً افتادِ طبع کے لحاظ سے عصباتی مریض ہوتا ہے اور فن ایک طرح کا ارتفاع ہے۔ فی الحال ان نتائج کی مناسبت پر غور کرنا میرا مقصد نہیں ہے اور نہ اس ثبوت پر جس پر یہ نتائج مبنی ہیں۔ لیکن یقین کے ساتھ کہا جا سکتا ہے کہ نہ تو فن کار ابتداً افتادِ طبع کے لحاظ سے عصباتی مریض ہوتا ہے اور نہ فن ایک ارتفاع کی کوئی قسم ہے۔ "ریڈ جس چیز کی وکالت کر رہا ہے اس کی کمزوری سے غالباً واقف ہے" ——— بظاہر ایسا معلوم ہوتا ہے کہ " اس میں خود اعتمادی کی کمی ہے۔ پوری عبارت میں تجسس کا رجحان موجود ہے جیسے میں سوچتا ہوں، 'ہونا چاہئے'، 'مفید ہوگا'، 'قدرے آسان راستہ ہو سکتا ہے'، 'ثانوی شہادت'۔ ریڈلر کی واحد مثبت تجویز یہ ہے کہ جو واحد مثبت تجویز ملتی ہے وہ یہ ہے وہ مدد جو نقاد کو ماہر تحلیل نفسی سے حقیقت کے حد آخر کے صحیح راستے کے تعین میں مدد دے سکتی ہے۔

لیکن آگے چل کر وہ اپنی بات کی یہ کہہ کر خود ہی تردید کر دیتا ہے کہ " غالباً " عام تنقیدی اصول سے نقاد کو کسی طرح کی مدد کی ضرورت نہیں ہے۔ اپنے موقف کو دوبارہ واضح کرتے ہوئے ریڈ مزید کہتا ہے کہ لیکن تحلیل نفسی اس تجربے کا مختصر راستہ ہو سکتا ہے۔ (کاش یہ حقیقتاً مختصر ہوتا !) اور ہر حالت میں وہ کافی تسلی بخش طریقہ کی ثانوی شہادت تو دے سکتا ہے۔ اس سے بات بہت واضح نہیں ہوتی۔ یہ ثانوی شہادت یقینی طور پر غیر زائد شے ہے۔ پھر بھی اسے خاطر خواہ سمجھا جاتا ہے۔ خاص کر ان کے لئے جنہیں اپنے موقف میں خود شبہ ہے اور جنہیں اپنے فیصلہ کی حمایت

---

1. Collected Essays

کے لئے کسی دیگر آزاد شہادت کی ضرورت ہے۔ نقاد کو ماہر تحلیل نفسیات کے پاس اپنے نتائج کی تصدیق کے مقصد سے جانے میں کوئی چیز مانع نہیں ہے۔ جب نقاد میں ضروری نئی تربیت اور آلات ہیں اسے ماہر تحلیل نفسیات کے پاس جانے کی ضرورت نہیں۔

۳ــــ ینگ۔ ماہر تحلیل نفسیات کے کیمپ میں آپس میں ہی اختلاف ہے اور اس اختلاف کی ذمہ داری ینگ پر ہے۔ وہ فرائڈ اور ایڈلر سے متفق نہیں ہے۔ اور کبھی کبھی واضح طور پر تردید کرتا ہے۔ وہ فن کار بحیثیت انسان اور انسان بحیثیت فن کار کے درمیان ضروری امتیاز برتتا ہے۔ فرائڈ اور ایڈلر کے تحقیقی نتائج ایک کے متعلق بحیثیت انسان اغلباً صحیح ہو سکتے ہیں۔ لیکن آدمی بحیثیت فن کار سے ان کا کوئی تعلق نہیں ہے۔ ینگ لکھتا ہے :

" ہر ایک تخلیقی انسان متضاد طبعی میلان کا آشتی یا امتزاج ہوتا ہے۔ ایک طرف وہ انسانی زندگی سے پُر انسان ہے جبکہ دوسری طرف وہ غیر انفرادی تخلیقی عمل ہے چونکہ انسان کی شکل میں وہ صحت مند یا علیل ہو سکتا ہے۔ اس لئے اس کی شخصیت کے تعین کرنے والے عناصر کو ٹھیک سے جاننے کے لئے اس کی ذہنی تخلیق کو دیکھنا ہمارے لئے ضروری ہے۔ لیکن فن کار کی شکل میں اسے ہم اسی وقت سمجھ سکتے ہیں جب ہم اس کی تخلیقی کامیابیوں کو دیکھیں " [1] وہ آگے رقم طراز ہے : " انسان کی حیثیت سے اس کے مزاج، خواہش اور ذاتی مقاصد ہو سکتے ہیں لیکن بحیثیت فن کار وہ اعلیٰ مضمون میں انسان ہے ــــ وہ اجتماعی انسان ہے جو نسل انسانی کے لاشعوری فطری زندگی کو سر کرتا اور خاص شکل دیتا ہے۔ اس مشکل کار منصبی کے انجام دہی کے لئے بسا اوقات اس کے لئے ضروری ہو جاتا ہے کہ عام نوع انسان کے لئے اپنی خوشی اور ان تمام چیزوں کو جو زندگی کو جینے کے لائق بناتی ہیں قربان کر دے " [2]

1. "Modern Man in Search of Soul"
2. Ibid

ینگ، فن کار کی زندگی کی ناتسلی بخش فطرت سے واقف ہے اور وہ اس کی وضاحت اس طرح کرتا ہے :

" ایسا معلوم ہوتا ہے گویا ہم میں سے بعضوں کی پیدائش کے وقت بعض خاص توانائی مزین کر دیا جاتا ہے۔ ہماری ساخت کی سب سے مضبوط قوت اسی توانائی کو اپنے تصرف میں لے گی اور اس پر اپنی اجارہ داری جما لے گی۔ جس سے اتنا کم بچ جائے گا کہ کوئی قابل قدر چیز پیدا نہ ہو سکے گی۔ اس طرح تخلیقی طاقت انسانی جذبہ کو اس حد تک کھوکھلا کر دے گی کہ انفرادی انا (Ego) سب طرح کی چالوں ــــ بے رحمی، خود غرضی، غرور، حتّیٰ کہ ہر قسم کے گناہ کو پیدا کر دے جس سے زندگی میں رمق قائم رہ سکے اور ہمیشہ کے لئے محروم ہونے سے بچا لے۔ یہ اس کے فن کار ہونے کے تاسف انگیز نتیجہ کے علاوہ اور کچھ نہیں ہے۔ مطلب یہ ہے کہ وہ ایسا انسان ہے جسے اپنی پیدائش سے ہی عام انسان کی بہ نسبت بڑے کام کرنے ہوتے ہیں۔ مخصوص صلاحیت کے معنی ہوئے کسی خاص سمت میں بھاری صرفہ اور زندگی کی کسی اور طرف مسلسل نکاس " [1]

فن کار کی تنویت ایسا تصور ہے جو زیادہ وسیع طور پر تسلیم کیا جائے گا۔ وہ فن کار کو عصباتی مرض کی آلودگی سے نجات دیتا ہے۔ اس فن کار کو نہیں جو بحیثیت انسان عصبی مریض ہوتا ہے اور فن سے تصعید کے کلنک کو بھی دور کر دیتا ہے۔ کوئی انسان فن کار اس لئے نہیں کہ وہ عصباتی مریض ہے۔ وہ عصباتی مریض اس لئے ہو جاتا ہے کہ اتفاق سے فن کار ہے کیونکہ خاص سمت میں اس کی توانائی کی کثرت صرف ہو رہی ہے جس کا نتیجہ زندگی کے کسی دوسرے پہلو سے مسلسل نکاس ہے۔ فرائڈ نے بتایا ہے کہ کس طرح اکثر فن کار خصوصاً اختلال عصبی سے، اپنی صلاحیتوں کے جزوی رکاوٹ مبتلا رہتا ہے اور عصباتی اختلال کی اس حالت میں وہ اپنے اصول کی دلیل ڈھونڈ لیتا ہے کہ فن کار میلان کے لحاظ سے عصباتی مریض ہوتا ہے

1. Ibid

جبکہ ینگ کے مطابق عصباتی اختلال سبب نہیں بلکہ تخلیقی طاقت کا نتیجہ ہے جو انسانی جذبات کو اس حد تک خالی کر دیتا ہے کہ ذاتی انا بھی طرح کی خامیوں کو فروغ دے سکے۔ ان دونوں میں ینگ کا اصول کہیں زیادہ معقول ہے ضمناً یہ بھی دیکھا جا سکتا ہے کہ ادب کا نقاد ماہر تحلیل نفسی کی مدد کے بغیر بھی اس توضیح کو پیش کر سکتا تھا۔

ماہر تحلیل نفسی کا تعلق زیادہ تر عصباتی مریض سے ہے۔ یہ اس کا کام ہے کہ ہر ایک حالت میں عصباتی اختلال کو اس کے پیدا ہونے والے وسائل تک ڈھونڈے اور اس وسائل کو عصبی اختلال کے مریض کے سامنے پیش کرے۔ سبھی طرح کے عصباتی اختلال کے ساتھ یہ مسلسل مشغولیت ذہن ماہر تحلیل نفسی کی رویت کو محدود کر دیتی ہے اور اس میں جانبداری پیدا کر دیتی ہے۔ مثال کے طور پر جو لوگ پاگلوں کے ساتھ ہمیشہ رہتے ہیں، ان کی فطرت مشتبہ ہو جاتی ہے اور وہ ہمیشہ یہاں تک کہ اکثر سیدھی سادی حرکتوں میں بھی دیوانگی دیکھنے لگتے ہیں۔ جب کوئی کسی شئے کے بہت زیادہ قریب میں رہتا ہے تو وہ اس کے لئے بے حد عظیم بن جاتی ہے۔ اور مناسب سے زیادہ اہم دکھائی دینے لگتا ہے۔ یہ ناگزیر بھی معلوم ہو سکتا ہے۔ تحلیل نفسی کے نتائج خامیوں سے پُر ہیں اور اتنے ناگزیر نہیں جتنے دکھائی دیتے ہیں۔

جب ینگ اجتماعی انسان کی بات کرنے لگتا ہے تو اسے سمجھنا یا اس کے اصول کو تسلیم کرنا مشکل ہو جاتا ہے۔ وہ کہتا ہے کہ ”فن کار بحیثیت انسان اپنی کیفیت، مزاج، خواہش اور ذاتی مقاصد کا حامل ہو سکتا ہے۔ لیکن فن کار کی حیثیت سے وہ ایک اعلیٰ آدمی ہے، ایک اجتماعی شخص ہے جو بنی نوع انسان کی لاشعوری، دماغی زندگی کو سر کرتا ہے اور اسے خاص شکل دیتا ہے۔ اگر اس کا مطالبہ صرف یہ ہے کہ فن کار اپنی تخلیق سے اس ذاتی چھاپ کو دُور کر سکتا ہے جو دوسروں کو ناگوار معلوم ہوتا ہے اور اسے دوسروں کے لئے پُر لطف بنا سکتا ہے۔ تو اس حد تک یہ بہت مناسب ہے“ [1]

1. Modern Man in Search of Soul

لیکن ینگ کا یہ عقیدہ ہے کہ فن کار ”اجتماعی انسان“ ہوتا ہے۔ اس اجتماعی لاشعوری کے اصول کے ساتھ منسلک ہے اور یہ کافی متنازع اصول ہے جس کا تذکرہ کسی دوسری جگہ کیا جائے گا۔ زیر بحث مسئلہ کے ضمن میں ینگ کی سب سے اہم 'دین' درحقیقت اس کی واحد 'دین' اجتماعی انسان کی شکل میں فن کار کو دیکھنے والا عقیدہ ہے جو کہ ایک دلچسپ تصور ہے اگرچہ جانچ کے بعد یہ کمزوری کیوں نہ ثابت ہو یہ ظاہر ہو جائے گا کہ ماہر تحلیل نفسی کو ہمیں فن کار کے متعلق بتانے کے لئے بہت تھوڑی بات ہے۔ جو کچھ وہ ہمیں بتاتا ہے وہ نہ اتنا زیادہ ہے اور نہ اتنا قابل قدر اور اہم ہے جتنا کہ ہمیں اُمید دلائی جاتی ہے۔ فن کار اولاً اُفتادِ طبع کے لحاظ سے عصباتی مریض ہوتا ہے اور کسی طرح فن کے توسط سے وہ حقیقت تک لوٹنے کا راستہ ڈھونڈتا ہے۔ یہ امر سائنسی شہادت سے مصدقہ ہونے پر بھی ادبی تنقید میں کسی انقلاب کا موجب نہیں ہو سکتا۔ اگر اس سے کوئی فائدہ ہو بھی تو وہ منفیانہ ہوگا۔ فن کار کے پاس کسی مخصوص رومانی صورت میں یا بارعب احترام کے انداز میں جانا ممکن نہیں رہے گا۔ لیکن اس رومانی انداز کو تحلیل نفسی کی مدد کے بغیر بھی بآسانی کمزور بنایا جا سکتا ہے۔ یہ امر سائنسی ذہن والے انسان کو ایک طرح کا اطمینان دے سکتا ہے کہ فن کار کے متعلق وہ سب کچھ جانتا ہے۔ یہ غور کرا کر کے فن کے اس مخصوص نمونے کی صحیح صحیح درجہ بندی، نامزدگی اور تعین ہو چکی اور بالآخر اسے دور کیا جا چکا ہے۔ یہ امر اوسط آدمی کو ایک دوسرے کی طرح کا اطمینان دے سکتا ہے۔ اسے یہ احساس دلا کر کہ وہ فن کار کے مقابلہ میں خود کو عظیم سمجھے جو کہ بہر حال ایک عصباتی مریض ہوتا ہے نہ کہ اُلوہیت کا حامل ایک بہترین انسان —— لیکن ایک عام آدمی سائنس دانوں کو اس امر کے متعلق نزاع میں دیکھ کر اور یہ دیکھ کر کہ ینگ نے ایک بالکل ہی مختلف توضیح پیش کی ہے اُلجھن میں پڑ سکتا ہے۔

(ب)

ماہرین تحلیل نفسیات کا کہنا ہے کہ فن ایک قسم کی صورت وہمیہ ہے۔ فرائڈ کہتا ہے

کہ واہمہ " عام انسانی رضامندی سے حاصل ہوتی ہے۔ اور صبر و سکون کے لئے ہر پیاسی رُوح کو اس کی ضرورت ہوتی ہے"۔ انسانی زندگی میں اس کی نوعیت اور اس کے طریقۂ عمل کی اس طرح وضاحت کرتا ہے :

" آپ جانتے ہیں کہ حقیقت کو سمجھنے اور حقیقت کے اصول کی تنقید کرنے کی خارجی ضرورت کے اثرات سے انسانی اَنا تربیت حاصل کرتا ہے اور ایسا کرنے میں اسے مسرّت و انبساط کے، جس میں اس کی جنسی خواہش بھی شامل ہے، متفرق مقاصد کو مستقل یا غیر مستقل طور پر ترک کرنا ضروری ہوتا ہے۔ لیکن مسرت کو ترک کرنا انسان کے لئے ہمیشہ ہی مشکل رہا ہے۔ وہ بغیر کسی طرح کے عوض کے اسے ترک نہیں کر سکتا۔ چنانچہ اس نے اپنے لئے ایک دماغی سرگرمی پیدا کر رکھی ہے جس میں مسرت کے یہ تمام ترک کردہ وسائل اور انبساط کے معطل رہنے کو اپنا وجود برقرار رکھنے کی اجازت دے دی جاتی ہے۔ ایسا وجود جس میں وہ حقیقت کے تقاضوں سے اور جسے ہم " آزمائشی حقیقت " کہتے ہیں اس کی مشق سے آزاد رہتے ہیں۔ ہر ایک تمنا فوراً تکمیل کے خیال میں بدل جاتی ہے۔ اس لئے واہمہ میں خواہش کی تکمیل سے بلاشبہ اطمینان ہوتا ہے۔ گرچہ اس کا بھی واضح علم رہتا ہے کہ یہ اصلیت نہیں ہے اس لئے انسان واہمہ میں خارجی دنیا کے بندھن سے آزاد رہتا ہے جسے وہ اصلیت میں چھوڑ چکا ہوتا ہے۔ اس نے متبادل طریقے پر تعیش پرست حیوان اور اعتدال پسند ہستی بننے کی تدبیر نکالی ہے کیونکہ تھوڑی تسکین جو وہ حقیقت سے حاصل کر سکتا ہے اس کے لئے ناکافی ہوتی ہے "[1]

زندگی کے معنی ہماری کئی تحریکات کی قربانی ہے۔ ہمارے حوصلوں کی خود غرض آرزوئیں (Egoistic cravings) ہماری طاقت کی پیاس، ہماری تمام نفسانی خواہشات کی تکمیل نہیں ہو سکتی۔ خارجی ضروریات کے دباؤ میں ہمیں ان کو

1. Introductory Lectures on Psycho-Analysis

ترک کرنا پڑتا ہے یعنی کہ زندگی کوئی شاندار ضیافت نہیں جس میں ہم خواہش کے مطابق خود کو مطمئن کر سکیں۔ خوشحالی کے درمیان ہمیں بھوکا رہنا پڑتا ہے۔ یہ جبری ترک ہمیں اطمینان نہیں دیتا، یہ ہمیں بہت سخت اور نامناسب معلوم ہوتا ہے۔ اس حقیقت سے ہٹ کر جو ہماری تحریکات اور خواہشات کی تکمیل میں مخل ہوتے ہیں۔ ہم اس اطمینان کو کہیں دوسری جگہ حاصل کرنا چاہتے ہیں۔ یعنی دماغی سرگرمی میں، جس میں مسرت کے تمام ترک کردہ وسائل اور تسکین کے متروک راستے کو اپنا وجود برقرار رکھنے کی اجازت دے دی جاتی ہے۔ یہ دماغی عمل واہمہ کہلاتا ہے۔ اور یہی دماغی عمل ہے جو زندگی کو ہمارے لئے قابل برداشت بناتی ہے۔ ہمیں زندگی سے جو حاصل نہیں ہوتا وہ واہمہ سے حاصل ہو جاتا ہے۔ یہ واہمہ، یہی قوی عفریت ہے جو ہماری تحریکات اور آرزوؤں کی ناکامی کی تلافی کرتا ہے۔ یہ تلافی بہت معقول نہیں ہوتی۔ یہ فریب کبھی حقیقتاً مکمل نہیں ہوتا۔ ہم ہمیشہ اس خود فریبی سے واقف رہتے ہیں۔ فریب فریب ہی رہتا ہے۔ یہ علم کہ یہ حقیقت نہیں ہے کبھی دھندلا نہیں ہوتا جو اطمینان ہمیں ملتا ہے ناکافی ہوتا ہے۔ تاہم ہماری متمنی روح اس پر مشتاقانہ طور پر گرتی ہے۔

اس تلافی کے بغیر، یا یوں کہیں کہ خواب بیداری کے بغیر زندگی بہت ناقابل برداشت اور غیر دلکش ہو جائے گی۔ اپنے خواب بیداری میں ہم ایسے مناظر اور واقعات کو پیدا کر سکتے ہیں جو ہماری خود پسندانہ آرزوؤں اور شہوانی خواہشات کی تسکین کرتے ہیں۔ فرائڈ کے مطابق یہ خواب بیداری ہی ہے جو شاعرانہ تخلیق کے وسائل بنتے ہیں۔ کیونکہ مصنف انہیں ہی بدل کر، شکل میں تبدیلی لا کر یا پردہ ڈال کر ان خواب بیداری کے اندر سے ہی ان حالات کو پیدا کرتا ہے جنہیں اپنی کہانیوں، ناولوں اور ڈراموں میں شامل کرتا ہے۔ خواب بیداری کا ہیرو فاعل خود ہوتا ہے جس کا تصور یا تو براہ راست جزوی طور پر کہا جاتا ہے۔ یا کسی دوسرے کی صاف مشابہت دیکھی جاتی ہے۔ فرائڈ کی نظر میں ہر فن پارہ خواب بیداری ہے ——— مناسب طور پر قلب ماہیت کیا ہوا، چھپایا ہوا یا قطع و بُرید کیا ہوا لیکن بایں ہمہ ایک خواب بیداری ہی ہے۔ عام خواب بیداری سے یہ بہت ہی مختلف ہو سکتا ہے لیکن یہ فرق صرف

ظاہری ہے حقیقی نہیں" [1]

اس خواب بیداری کو ٹھوس تشکل دے دی جاتی ہے۔ اس میں جمالیاتی خصوصیات شامل کر دیے جاتے ہیں اور یہ جمالیاتی خصوصیات ہی ظاہری فرق کے ذمہ دار ہیں۔ اس کی وضاحت اس طرح کی جاتی ہے کہ اس میں سے "وہ ذاتی چھاپ ختم ہو جاتا ہے جو دوسروں کو ناگوار گذرتا ہے" اور یہ دوسروں کے لئے پُر لطف بن جاتا ہے۔ فن پارے میں خواب بیداری کو کافی حد تک معتدل بنایا جاتا ہے اور یہ اعتدال اس کی اصل کو اور حقیقی ماہیت کو چھپا دیتا ہے لیکن وہ جو فنی تکمیل اور اعتدال کو بھانپ لیتے ہیں ان کے لئے ممنوعہ وسائل میں فن پارے کی نمود کافی حد تک ظاہر ہو جاتی ہے۔

واہمہ کی طرح فن بھی حقیقت کی آزمائش کے تقاضوں سے بری رہتا ہے۔ اس کا مقصد ہوتا ہے ان خواہشوں کو پورا کرنا جنہیں حقیقی زندگی میں حاصل کرنا بہت مشکل ہوتا ہے۔ فرائڈ رقمطراز ہیں کہ "انسان سُکھ تلاش کرتا ہے وہ سُکھی ہونا اور رہنا چاہتا ہے۔ اس کوشش کے دو پہلو ہیں ـــــ ایک مثبت اور دوسرا منفی۔ ایک طرف اس کا مقصد ہوتا ہے دُکھ اور تکلیف کو دُور کرنا اور دوسری طرف مسرت کا شدید تجربہ کرنا" [2]

فن ان دونوں اغراضات کو پورا کرتا ہے جن کے لئے انسان کوشاں رہتا ہے۔ کم از کم عارضی طور پر ہی سہی' وہ دُکھ اور تکلیف کو فراموش کرنے میں ہماری مدد کرتا ہے، ساتھ ہی ساتھ وہ مستقل مسرت و انبساط کا سبب بھی ہے۔ فن پاروں کی نمود اور اس کے مصرف کو فرائڈ واہمہ کی خوشیوں سے آگے رکھتا ہے جو خود فن کار نہیں ہیں۔ جو خود تخلیق نہیں کر سکتے وہ فن کار کی مدد سے واہمہ کی خوشیوں سے لطف اندوز ہو سکتے ہیں۔ جن سے انہیں زندگی کی مشکلات سے عارضی پناہ ملتی ہے۔ فرائڈ لکھتا ہے کہ "جو فن کے اثر کے تئیں حساس ہیں

---

1. Introductory Lectures on Psycho-Analysis.
2. Civilization and its discontents

وہ یہ نہیں جانتا کہ اسے زندگی میں سُکھ اور تسلی کے وسائل کی شکل میں کتنا بلند مقام دیا جائے" [1]

اوسط آدمی کی طرح فن کار بھی زندگی میں سُکھ اور تسلی چاہتا ہے اور وہ اس سُکھ اور تسلی کو تخلیقی کام سے حاصل کرتا ہے۔ صرف فن کار ہی نہیں بلکہ ہر ایک آدمی جو دماغی اور ذہنی کاموں سے لطف اندوز ہونے کی صلاحیت کو فروغ دینے کی قابلیت رکھتا ہے، اس تسلی اور سُکھ کو حاصل کر سکتا ہے۔ فرائڈ کا کہنا ہے " اس کے خلاف مقصد کا کوئی زور نہیں چلتا .... اس طرح کی تسکین کی مثلاً تخلیقی کاموں میں فن کار کی خوشی' یا کسی مسئلے کو حل کرنے میں یا حقیقت کو پا لینے میں سائنس داں کی خوشی کی ایک خاص خصوصیت ہوتی ہے۔ ہم ایک دن مابعدالنفسیات کی رو سے توضیح کر سکیں گے۔ تب تک ہم صرف مجازی طور پر اتنا ہی کہہ سکتے ہیں کہ یہیں بلند اور نفیس معلوم ہوتی ہے" [2]

فرائڈ ایک مجبوری کی نشاندہی کرتا ہے۔ فن عموماً عوام الناس کی پہنچ سے باہر ہوتا ہے۔ یہ تسکین چند مہذب افراد تک ہی محدود رہتی ہے۔ فرائڈ کہتا ہے کہ فن " سب سے پُرانے ثقافتی ترک تعلق کی قائم مقام تسکین پیش کرتا ہے" [3]

وہ مزید کہتا ہے کہ " تہذیب کی تخلیق' ابتدائی محرکات کی تسکین کی ایثار کے ذریعہ جہاد زندگی کے دباؤ میں ہوا ہے۔ اور اس کی کافی حد تک ہمیشہ تجدید ہوتی رہتی ہے۔

جب ہر ایک شخص سماج کا عضو بن کر اجتماعی فائدے کے لئے اپنی جبلی مسرتوں کی بار بار قربانی کرتا ہے۔ اس طرح کے استعمال میں آنے والی جبلی طاقتوں میں جنسی قوت کا بے حد اہم مقام ہے۔ اس طرح ان کی تعقید ہوتی ہے۔ یعنی کہ جنسی مقاصد سے ہٹ کر ان کی توانائی

---

1. Ibid
2. Ibid
3. Introductory lectures on Psycho-Analysis

دوسرے مقاصد کی طرف مڑجاتی ہے جو جنسی نہیں رہتے اور سماجی نقطۂ نظر سے بیش بہا ہوتے ہیں۔ فن اور دوسری ثقافتی سرگرمیاں ہماری جنسی اور دوسری غیر مہذب محرکات کے ایثار کے بدلے قائم مقام تسکین دیتے ہیں۔ یہ ایثار سماج کا ہر ایک رکن کرتا ہے لیکن اس کے عوض فن سے جو سکون حاصل ہوتا ہے وہ چند مہذب لوگوں کو ہی دستیاب ہوتا ہے۔ عوام الناس جو تھکا دینے والی مشقت میں مشغول رہتے ہیں اور جنہیں انفرادی تعلیم نہیں ملی ہے، اس قسم کی تسکین سے محظوظ نہیں ہو سکتے۔ تاہم فن ان لوگوں کی مصالحت جو واہمہ کی مسرتوں کی قدر پہچان سکتے ہیں ان کی ان قربانیوں سے کرا سکتی ہے جو انہوں نے ثقافت کے لئے دی ہے۔ مطابقت کے تاثر کو فروغ دیتے ہیں جس کی ضرورت ہر ایک مہذب گروپ کو ہوا کرتی ہے۔ کیونکہ اس سے بیش بہا جذباتی تجربات کی حصہ داری کا موقع ملتا ہے اور جب وہ کسی خاص کلچر کے حصول کی ترجمانی کرتا ہے، مؤثر انداز میں اسے اپنے نصب العین کی طرف لوٹا کر، تو اس سے وہ خود پرستانہ تسکین کا بھی ذریعہ ہوتے ہیں 1

نتیجہ کے طور پر فن ہماری جنسی اور دیگر غیر مہذب محرکات کی تعقید ہے۔ یہ ان محرکات کے ایثار کی قائم مقام تسکین فراہم کرتا ہے اور جب یہ کسی خاص کلچر کی کامیابیوں کی ترجمانی کرتا ہے تو وہ تسکین خود پرستانہ بن جاتی ہے۔ ان خیالات کی فوری تصدیق کرنا ابھی میرا مقصد نہیں ہے۔ یہ اگر قابل قبول نہیں ہے تو اس لئے کہ ان میں جھوٹ اور نیم صداقت موجود ہے۔ اس مرحلے پر ایک تبصرہ کیا جا سکتا ہے۔ فرائڈ جمالیاتی اقدار کے سوال سے غرض نہیں رکھتا جو ادبی نقاد کے لئے بہت اہم ہے باوجود اس کے ریڈ اس الزام کے خلاف فرائڈ کی حمایت کرتا ہے۔ ریڈ کے مطابق فرائڈ غفلت یا چوک کے اس گناہ کا مجرم نہیں ہے۔ فرائڈ جمالیاتی اقدار کے سوال کو نظر انداز نہیں کرتا اور نہ یہی کہتا ہے کہ واہمہ کی ہر ایک تعقید فن پارہ ہے۔

---

1. The future of an Illusion

فن کار میں اپنی واہمہ کی معروضی شکل کو اس طرح ڈھالنے کی خاص صلاحیت (جسے فرائڈ "پُر اسرار" کہتا ہے) رہتی ہے کہ اس کا نتیجہ مثبت مسرت میں ہوتا ہے جو مسرت واہمہ سے آزاد اپنے مادی تناسب، ساخت، صورت، مطابقت اور دیگر تمام خصوصی اور مثبت خاصیتوں کے سبب ہوتی ہے جنہیں ہم کسی فن پارے میں دیکھتے ہیں۔

کسی فن پارہ میں اس معروضی طاقت کی واحد تشریح جو وہ پیش کر سکتا ہے وہ یہ ہے کہ فن کار کی تکنیک کسی طرح سے انفرادی انا کے درمیان رکاوٹوں کو توڑ دینے کا ذریعہ ہے جو ان کو اجتماعی انا کی شکل میں متحد کئے رہتے ہیں۔ وہ بتاتا ہے کہ فن پارہ خالص شکل اور عناصر حسن مسرت کو بڑھاتا یا ابتدائی فریب کی تخلیق کرتا ہے اور جب وہ ایک بار ہمارے حسن کو متاثر کرتا ہے تو سنجیدہ سطحوں سے پیدا ہونے والے ثانوی اور اعلیٰ قسم کی مسرت کے نجات کا راستہ کھول دیتا ہے۔ وہ کہتا ہے "میرا یقین ہے کہ تخلیق کرنے والے فن کار ہم میں جو جمالیاتی انبساط پیدا کرتا ہے، اس کی ایک ابتدائی خصوصیت ہوتی ہے اور کسی فن پارہ سے حقیقی مسرت اس وجہ سے ہوتی ہے کہ وہ ذہنی کش مکش سے ہمیں نجات دیتا ہے" 1

یہ صحیح ہے کہ فرائڈ یہ نہیں کہتا کہ واہمہ کی ہر ایک تصعید فن پارہ ہے، یہ بھی صحیح ہے کہ وہ فن کار میں رہنے والی کسی پُر اسرار صلاحیت کا تذکرہ کرتا ہے جو اپنے واہمہ کی معروضی شکل اس طرح ڈھالتا ہے کہ اس کا نتیجہ مثبت مسرت ہوتا ہے۔ لیکن اتنا کافی نہیں ہے۔ وہ ہمیں یہ نہیں بتاتا کہ کسی فن پارہ کا محاسبہ کیسے کرنا چاہئے کہ مختلف فن پاروں کے نسبتی اقدار کا تعین کیسے کرنا چاہئے اور فن کار کی جس پُر اسرار صلاحیت کی بات وہ کہتا ہے، وہ اسرار ہی رہ جاتی ہے کیونکہ فرائڈ اس کی توضیح نہیں کرتا ہے کہ وہ (صلاحیت) کس طرح سے کام کرتی ہے۔ فن پارہ کی معروضی طاقت کی توضیح بھی بہت واثق نہیں ہے۔ فرائڈ فن پارہ کی معروضی طاقت سے آگاہ ہے اور اس سے ہمیں جو مسرت اور سکون ملتا ہے اس سے بھی آگاہ ہے۔ وہ اپنے اس اصول کا

---

1. Collected Essays

پابند ہے کہ فن پارہ ایک طرح کی تصعید ہے، ایسی حالت میں اسے یہ توضیح کرنی چاہئے کہ کس طرح انفرادی اور نجی محرکات یا خواہش کی تصعید کیسے "بڑی مسرت" بن سکتی ہے۔ فرائڈ کا کہنا ہے کہ اس کی وضاحت فن کار کی پُراسرار طاقت میں نہاں ہے۔ لیکن یہ تو وضاحت ہوئی نہیں۔

(ج)

یہ کہا جاتا ہے کہ تمام فنون اپنی ابتداء میں کھیل کی ایک شکل ہوتے ہیں جو شخص موسیقی کی صوتی تخلیق کرتا ہے اور جو موسیقی سنتا ہے دونوں ایک طرح کے کھیل میں مشغول ہیں۔ وہ اپنے جذبات سے کھیل رہے ہیں [1] ہم ایک اداکار کے بارے میں کہتے ہیں کہ وہ ڈرامے کا ایک رول کھیل رہا ہے اور ایک موسیقار کے بارے میں کہتے ہیں کہ وہ موسیقی کھیل رہا ہے۔

یہاں لفظ "کھیل" کا استعمال یہ بتاتا ہے کہ جو کام کیا جارہا ہے وہ مفید نہیں ہے۔ فنی عمل کے اس غیر فائدہ مند ہونے پر مختلف ادوار کے مفکّر ادیب کا دھیان گیا ہے۔ پلیٹو کی بھی دلیل تھی کہ اداکار کو ہماری اخلاقیات کو فروغ دینا چاہئے اور انیسویں صدی میں بعض ادیبوں نے کہا ہے کہ "بلیوں کا کھیل چوہوں کو پکڑنے کے لئے مفید ہے" [2] فن پارے کی قدر اتنی واضح ہوتی ہے کہ اس سے انکار نہیں کیا جاسکتا ہے اور یہ بھی اتنا صریح دکھائی دیتا ہے کہ اس سے روزمرہ کی زندگی کی حیاتیاتی یا کاروباری ضرورت پوری نہیں ہوتی اور یہ کہ یہ حیاتیاتی طور پر فضول چیز ہے۔ اس تناقض میں کیسے مصالحت ہو یہ مسئلہ بہت سے مصنفوں کے لئے دردِ سر بنا رہا ہے۔

ہمیں بتایا جاتا ہے کہ ہمارے جذبات، صرف جذبات نہیں بلکہ کام کی ترغیب ہوتے

1. Cy. Burt "How the Mind Works"
2. Burns Delisle - Horizons of Experiences

ہیں۔ ان سے کچھ عملی نتائج برآمد ہوتے ہیں جو مفید بھی ہوسکتے ہیں اور نہیں بھی۔ جب کوئی عمل مفید ہوتا ہے تو اسے "کام" کہتے ہیں لیکن بعض اوقات یہ غیر مفید دکھائی دیتا ہے تو اسے کھیل کہتے ہیں۔ مثال کے طور پر فٹ بال کا میچ کھیل ہے اور فصل کاٹنا کام ہے۔ ایک عمل بہت اشتعال انگیز اور پُرجوش ہوسکتا ہے لیکن اسے مفید نہیں کہا جاسکتا اور ایک سودمند کام مطلق اشتعال انگیز اور پُرجوش نہیں ہوسکتا۔ سنٹانا رقم طراز ہے "ہم ہر اس چیز کو جو بے سُود عمل ہے کھیل کہہ سکتے ہیں، مثلاً ورزش جو عضویاتی تحریک سے توانائی پیدا ہوتی ہے جسے زندگی کی ناگہانی ضرورتیں طلب نہیں کرتیں۔ ایسی حالت میں وہی سب عمل کام ہوگا جو زندگی کے لئے ضروری یا سودمند ہے۔ ایک آدمی جو سُر کو ترتیب دیتا ہے وہ کسی ایسے عمل میں مشغول نہیں ہوتا جو زندگی کے لئے ضروری یا سُودمند ہے۔ وہ محض کچھ توانائی کے اخراج میں مشغول ہے جن کی زندگی ناگہانی ضرورتوں کو مطلوب نہیں" [1]

سیرل برٹ کے مطابق اسٹوڈیو کا فن کار اور تخلیق میں مصروف شاعر نرسری کے بچّے سے مختلف نہیں ہے۔ ان میں سے ہر ایک اپنے فنی نمونوں کی تخلیق میں ایک فضول جذبے کو ہوا دے رہا ہے جس کی حقیقت کی دنیا میں مناسب تسکین نہیں ہوتی۔ فن کار کے برتر دماغ کی مدد سے قارئین، سامعین، مشاہدین اور مداح اپنے لئے بھی تقریباً وہی کام کر رہے ہیں [2]

غرض کہ فن کار ایک فضول شخص ہے جو فضول کام میں مشغول ہے۔ فنی نمونہ کی تخلیق کام نہیں بلکہ کھیل ہے جو کہ غیر مفید کوشش ہے۔ فن کار نہیں جانتا کہ وہ اپنی تمام توانائی کو کیسے کام میں لائے۔ کچھ بے مقصد اور بے فائدہ عوامل ہیں۔ وہ اس کو برباد کرتا ہے جسے فن کہتے ہیں۔ اگر وہ اپنی تمام توانائی کو کام میں لاپاتا اور اگر اس کا جسم اور ذہن ماحول سے پوری طرح مطابقت رکھتے تو توانائی کی بربادی بالکل نہیں ہوتی۔ ایک بچہ جسمانی اور ذہنی

1. The Sense of beauty
2. How the Mind Works.

طور پر اپنے ماحول سے نمٹنے کا اہل نہیں ہوتا اس لئے فطری طور پر اسے اپنی کچھ فاضل توانائی کو بے مقصد حرکتوں میں صرف کرنا پڑتا ہے جو کہ کھیل ہے۔ لیکن ایک بالغ آدمی بے مقصد اور حیاتیاتی نقطۂ نظر سے غیر مفید کام میں اپنی توانائی اور وقت برباد کرے، یہ تشویشناک صورت حال ہے اور انسانی فطرت کی ناپختگی کا ثبوت ہے۔ یہ نتیجہ ناگزیر معلوم ہوتا ہے اور ناگوار بھی۔ اس لئے اس پر پردہ ڈالنے کی کوشش کی جاتی ہے، کہا جاتا ہے کہ دوسرے تمام کھیلوں کی طرح فن کارانہ کھیل بھی ہمارے لئے بالواسطہ کام کے ہو سکتے ہیں۔ گھما پھرا کر وہ ماضی سے پیدا ہوتا ہے اور مستقبل کے لئے مشتبہ خواہش کا اظہار کرتا ہے۔ خواہش کے باوجود جس چیز کو پانے میں ہم قاصر رہے ہیں، یہ اس کی تلافی ہے۔ وہ غیر تسکین شدہ جذبوں کے اخراج کی راہ ہموار کرتا ہے اور ساتھ ہی انہیں فرضی حالات میں استعمال میں لاکر انہیں دبانے اور مرتب کرنے میں ہماری مدد کرتا ہے۔ اسے حق بجانب ثابت کرنے کی کوشش بہت پُر اثر نہیں ہے۔ اس کا سرد مہر لہجہ اور سطحی نقطۂ نظر بالکل غیر تسلی بخش ہے۔ سنتیانا نے زیادہ پُر اثر اور قوی اور اس سے بہت زیادہ فصیح تائید کی کوشش کی ہے جو اپنی طوالت کے باوجود یہاں اقتباس کرنے کے لائق ہے۔

" ...... فطری اور دلچسپ پیشوں کی خدمت کرنا، چونکہ وہ تحفظ نفس کے لئے بے سود ہیں، زندگی کی اس کی عبارت کا لحاظ کئے بغیر غیر ناقدانہ بے قدری ظاہر کرتا ہے۔ ایسے نظام کے لئے دنیا کا معقول ترین کام دائمی حرکت قائم کرنا ہی ہو سکتا ہے۔ کسی کام کے خلاف، جو کہ مفروضہ فائدے کے لئے کیا جاتا ہے، غیر سودمندی ایک مہلک الزام ہے لیکن وہ کام جو کام کی خاطر کئے جاتے ہیں اپنی وجہ معقول خود ہوتے ہیں [1] ——

ساتھ ہی انسان کی شریفانہ اور تخیلی سرگرمیوں کو کھیل کہنا عمدہ حسن اسلوب ہے کیونکہ وہ طبعی ہوتے ہیں اور انہیں کسی خارجی ضرورت یا خطرے سے مجبور ہو کر نہیں کیا جاتا ہے۔ تحفظ نفس کے لئے ان کا افادہ بہت بالواسطہ اور اتفاقی ہو سکتا ہے لیکن اس واسطے وہ بیکار نہیں

1. How the Mind Works

ہے۔ اس کے برعکس ہم اس خوشی اور شائستگی کے حد کی پیمائش کر سکتے ہیں جو کوئی طبقہ تخیلی زندگی اور ثقافت کی آرائش کے لئے اپنی توانائی کے تناسب سے حاصل کرتا ہے جو بے روک اور معقول کاموں کے لئے وقف رہتی ہے کیونکہ اپنی استعداد کی فطری حرکت و عمل سے انسان خود کو اور اپنی خوشیوں کو پاتا ہے۔ غلامی ہی وہ ذلت آمیز حالت ہے جس میں وہ گرفتار ہو سکتا ہے اور وہ زمین کی بخالت اور آسمان کی تیزی و تندی کا اتنا ہی غلام ہوتا ہے جتنا کہ کسی مالک یا کسی دستور یا ادارے کا —— وہ ایک غلام بن جاتا ہے جب اس کی ساری توانائی تکلیف اور موت سے بچنے میں صرف ہو جاتی ہے۔ جب اس کا سارا کام باہر سے عائد ہوتا ہے اور آزادانہ لذت کے لئے اس میں دم یا طاقت باقی نہیں رہتی ——

یہاں پر کام اور کھیل کے معنی ہی بدل جاتے ہیں اور وہ غلامی اور آزادی کے مترادف ہو جاتے ہیں۔ یہ تبدیلی داخلی نقطۂ نظر کی وجہ سے ہوتی ہے۔ جس سے ہم یہ امتیاز برتتے ہیں۔ کام سے ہمارا مطلب وہ نہیں ہے جو نفع بخش طور پر کیا جاتا ہے بلکہ وہ ہے جو اپنی مرضی کے خلاف اور بوقت ضرورت کیا جاتا ہے۔ کھیل سے اب ہم اس عمل کو موسوم نہیں کر رہے ہیں جو بیکار طور پر کیا جاتا ہے بلکہ وہ جو فطری طور پر صاف کام کے لئے کیا جاتا ہے چاہے اس کا کوئی دیرپا افادہ ہو یا نہ ہو اس معنی میں کھیل ہمارا سب سے سودمند مشغلہ ہو سکتا ہے۔ اس کھیل کو فرسودہ بنانے سے اگر ماحول کے ساتھ تدریجی موزونیت ہو جاتی ہے ——

کیونکہ جبلتوں کے سارے تضادوں اور غلطیوں کے ختم ہو جانے سے جماعت فطری طور پر وہ سب کچھ کرے گی جو اس کی فلاح کے لئے استعمال کیا جائے گا اور ہم کسی خارجی محرک یا روک کے بغیر بحفاظت اور کامیابی کے ساتھ زندگی گذار سکیں گے " [1] ——

دوسری دلیلوں کی طرح یہ بھی ایک فصیح دلیل ہے۔ کھیل اور کام کو سودمند اور بے سود عمل کی شکل میں ممیز کر دیا گیا ہے۔ عام طور سے کھیل کو ایک مداحانہ اصطلاح اور کام کو

1. The Sense of beauty

صرف سطحی ہے اور ان دونوں کی نام نہاد مشابہت صرف سطحی ہی نہیں بلکہ یقینی طور پر گمراہ کن بھی ہے۔ ایک بات ہے، "فن کا تخلیقی عمل لافانی نچوں میں پیدا ہوتا ہے جب کہ کھیل کے یہ نتائج تکان اور بہتر منظم حرکی نظام ہوتے ہیں" ___1___ کھیل ایک خود کفیل، بلا مقصد عمل ہے۔ فن کار جو کرتا ہے، وہ ایسی شئے ہے جس کا خواب بھی بچے نہیں دیکھ سکتا۔ کھیل بلا مقصد اور بے مقصد عمل ہے۔ نہ تو اس کا کوئی مقصد ہوتا ہے اور نہ اسے صلہ کی چاہ ہوتی ہے۔ کھیل کی ضرورت اس سے پیدا ہونے والی مسرت و اطمینان میں رہی ہے۔ فن بے مقصد نہیں بلکہ با مقصد ہے اور جیسا کہ سنٹیانا کہتا ہے، اس کا مقصد صرف زندگی کی زیبائش نہیں ہے۔ لفظ زیبائش کا انتخاب بھی بہت مناسب نہیں ہے۔ کھیل کی طرح اس سے غیر ضروری اور غیر مفید اشیا کا اظہار ہوتا ہے۔ فن صرف زیبائش نہیں ہے۔ جیسا ہم آگے دیکھیں گے، یہ زندگی کا جوہر ہے۔

سنٹیانا نے ایک اہم نکتہ کی طرف اشارہ کیا ہے۔ لیکن افسوس ہے کہ اس پر جتنا دھیان دینا چاہئے تھا وہ نہیں دیا جا سکا۔ وہ کہتا ہے: "سہل اور مسرت آمیز مشغلوں کی اس لئے مذمت کرنا کہ وہ بقائے نفس کے لئے غیر مفید ہیں، زندگی کے تئیں احمقانہ اعتماد کا اظہار کرتا ہے جس میں اس کے عوامل کی طرف سے آنکھیں موند لی گئی ہیں۔ افادیت کا سوال بقا اور زندگی کی آسودہ خاطری کے لئے بھی موزوں ہے اور ہم زندگی کی آسودہ خاطری کے مسئلہ کو اس کے تحفظ سے علاحدہ نہیں کر سکتے۔ انسان اس لئے جانوروں سے مختلف ہے کہ وہ صرف وجود سے مطمئن نہیں ہوتا۔ وہ زندگی کو جینے کے لائق بنانا چاہتا ہے ___

وجود کے مسئلہ کو وہ زندگی کی قدر کے حوالے کئے بغیر نہیں دیکھ سکتا، اور زندگی کی قدر کا اس کے مقصد اور مقصود کو سمجھے بغیر اندازہ نہیں کیا جا سکتا۔ ظاہر ہے کہ اس مقصد کے لئے فلسفیانہ دلیل ضروری ہوگی اور اقدار کا سوال بھی اٹھے گا۔

زندگی کے تحفظ سے فن کا بہت کم تعلق ہو سکتا ہے۔ یہ عدم موزونیت شاید حقیقی سے

I. Hirseh : Genius and creative Intelligence"

حقیر سمجھا جاتا ہے۔ سنٹیانا نے بڑی چابکدستی سے ان دونوں الفاظ کے مفہوم میں تبدیلی کر دی ہے۔ کام اور کھیل مختلف معنی کے حامل ہو جاتے ہیں، وہ غلامی اور آزادی کے مترادف ہو جاتے ہیں۔ اب کھیل تحسین آمیز لفظ بن جاتا ہے اور کام مذمت کے قابل۔ یہ بہت ہی معقول ہے لیکن شعبدہ بازی معلوم ہوتی ہے جس میں چالاکی تو ہے حقیقت نہیں۔ اور جب سنٹیانا تسلیم کرتا ہے کہ سبھی شریفانہ اور تخلیقی سرگرمیوں کو کھیل کہنا مناسب ہے تو ہماری بے اطمینانی بڑھ جاتی ہے۔ فنی سرگرمیاں بلا مقصد ہوتی ہیں کسی خارجی ضرورت یا خطرے کے دباؤ میں کی جاتی ہیں اس لئے سنٹیانا کے مطابق انہیں کھیل کہا جا سکتا ہے۔ دوسرے بھی اس اصطلاح کو بہت موزوں سمجھتے ہیں۔ ڈیوی رقم طراز ہے: "اس سے ذہنی شوخی اور سنجیدگی کی ہم آہنگی کا خیال پیدا ہوتا ہے جس سے فنی نصب العین کا اظہار ہوتا ہے۔ جب فن کار وسائل اور مواد کے ساتھ بہت زیادہ محو خیال ہوتا ہے تب وہ حیرت انگیز تکنیک تو پا لیتا ہے لیکن فنکارانہ مزاج نہیں حاصل کر پاتا۔ جب پُر جوش خیال طرز کے مقابلے میں زیادہ ہو جاتا ہے تب جمالیاتی احساس کا اظہار ہو سکتا ہے۔ لیکن پیش کرنے کا فن اس احساس کے اظہار کے لئے حد سے زیادہ ناقص ہو جاتا ہے۔ جب مقصد کا خیال اتنا کافی ہو جاتا ہے کہ اپنی مادی شکل میں ظاہر کرنے والے وسائل میں ترجمانی پر مجبور کرتا ہے یا جب وسائل کا خیال اس مقصد کی شناخت سے پیدا ہوتا ہے جس کی وہ تکمیل کرتا ہے تو ہمارا طرز مثالی فن کارانہ ہو جاتا ہے، ایسا طرز جس کی نمائش سبھی سرگرمیوں میں ہوتی ہے اگرچہ انہیں رسمی طور پر فن نہیں کہا جاتا ___1

سنٹیانا اور ڈیوی دونوں مختلف وجوہات سے لفظ کھیل کو بہت معقول سمجھتے ہیں لیکن لفظ کھیل کا عام طور پر حقیر معنی میں استعمال ہی اسے غیر معقول بنا دیتا ہے، سنٹیانا کی نئی وضاحت بھی اسے کلی طور پر مستحسن لفظ نہیں بنا سکتی۔ فن نہ تو مذاق ہے اور نہ ہی بے سود۔ وہ بہت سنجیدہ عمل ہے اور شاید سب سے زیادہ مفید عمل بھی۔ بچے سے فن کار کی مشابہت

---

1. How we thinks

زیادہ ظاہری ہے۔ لیکن زندگی کی آسودہ خاطری ساتھ اس کے قریبی تعلق سے کوئی انکار نہیں کرے گا۔ فن زندگی کو خوش حال بناتا ہے اور اس کے اقدار میں اضافہ کرتا ہے۔ یہ زندگی کو قابل تحفظ بناتا ہے۔ علم نفسیات کو جو انسانی اقدار کو نظر انداز کرتا ہے، فن کی افادیت یا غیر افادیت پر غور کرنے کا حق نہیں ہے۔ اس کے لئے جامع نظریہ کی ضرورت ہے۔

●●

(۳)

نابغہ اور جنون

یہ بات بہت بار کہی گئی ہے کہ نابغہ اور جنون میں قریبی تعلق ہے۔ یہ خیال کچھ نیا نہیں ہے لیکن اب اسے نام نہاد جانے پہچانے ثبوت کے ساتھ کم و بیش سائنسی طور پر پیش کیا جاتا ہے۔ ارسطو کے زمانہ سے ہی نابغہ اور جنون کے کئی تعلقات ڈھونڈھ نکالے گئے تھے۔ عام طور پر غیر اہم مزاج کو غلطی سے اس کا سبب اور ماہیت مان لیا جاتا تھا۔ "کئی شخص شاعر اور پیغمبر ہو جاتے ہیں اور مارکس اور سیراکسن کی جب تک وہ خبطی رہتے ہیں، تب تک اچھے خاصے شاعر بنے رہتے ہیں۔ لیکن جب اس کا علاج ہو جاتا ہے تب وہ شعر نہیں کہہ سکتے شاعری، سیاست اور فن کے شعبہ میں نامور ہستیاں عام طور پر اجکس کی طرح خفقانی اور پاگل ہوتے ہوتے ہیں۔ یا پھر بلیروفن کی طرح مردم بیزار ـــــــ دور جدید میں بھی ایسے کردار سقراط، امپیڈوکلیس، پلیٹو اور کئی دوسروں خصوصاً شاعروں میں پائے گئے ہیں[1]۔" ایسی بھول کرنے والا ارسطو ہی واحد شخص نہیں ہے۔ دیمقراطیس، سینیکا، سیسرو، پلوٹارک، پاسکل، لامارٹین، ویدیر اور دوسروں نے بھی ایسی باتیں کہی ہیں۔ گذشتہ صدی میں نابغہ اور جنون کے درمیان یہ مفروضہ تعلقات سب سے مقبول موضوعات بحث بنا رہا۔ موروَ، ہیگلین، ریڈاسٹاک، لومبرسو اور نمبط نے اس نظریے کی پُرزور حمایت کی۔ ہرش کے مطابق اس کا ایک خاص سبب تھا خارجی تجزیہ کی، ان کی

---

1. Quoted from Huset

کوشش اُن کی تحقیقات کے جذباتی تعصب کو نہیں چُھپا سکے۔ یہ محض اتفاق نہیں ہے کہ نابغہ کی بے قدری اور جنون سے اس کا رشتہ اسی وقت ہوتا ہے جب کہ جمہوریت کا صرف زور نہیں ہوتا بلکہ جب اس میں مذہبی اہمیت اور جذبات کے تقدس کے رنگ کی آمیزش ہو جاتی ہے۔ ایسے وقت میں غیر معمولی ہونا اور عام قابلیت کے آدمیوں کی کمی ہونے کی تعبیر صرف ایک ہوتی ہے۔ جو ہمارے جیسے نہیں ہیں وہ سب ایک جیسے ہیں یعنی پاگل اور خوار ہیں۔ چاہے وہ اپنی فطرت کو شاعری محاوروں یا فنکاری کے پیچھے ہوشیاری کے ساتھ کتنا ہی کیوں نہ چھپائیں[1]۔

سبب خواہ جو بھی ہو یہ حقیقت ہے کہ گزشتہ صدی میں نابغہ کو عام طور پر حقیر سمجھا گیا۔ یہ نظریہ مسلمہ نہیں رہا۔ فلورنس نے ۱۸۶۱ء میں ہی اس کی تردید کی "میں گناہ اور ثواب کی مشابہت میں بھی اتنی جلدی یقین کر لیتا جتنا کہ نابغہ اور جنون کی مشابہت ہیں۔ گرچہ دنیا میں گناہ آج تک پھلا پھولا ہو پھر بھی ثواب جیسا کہ فینلے لون (Fenelon) نے کہا ہے۔ اب بھی ثواب ہی کہلاتا ہے اور اس نام سے اسے محروم نہیں کیا جا سکتا۔ یہی بات نابغہ کے ساتھ بھی ہوگی۔ نابغہ ہمیشہ نابغہ رہے گا۔ سقراط اور پاسکل کے فریب خیال (Hallucination) کی ہمیں دائمی طور پر یاد دلائی جاتی ہے' سقراط کو یقین تھا کہ کوئی شیطان یا جن اس کے ساتھ رہتا ہے۔ پاسکل سوچتا ہے کہ اس کے پیروں کے نیچے کھائی کُھد رہی ہے۔ لیکن اس سے کیا ثابت ہوتا ہے؟ کیا اس سے یہ ثابت ہوتا ہے کہ فریب نابغہ ہے' یا اس سے نابغہ پیدا ہوتا ہے؟ فریب خیال کے بغیر بھی کیا سقراط کو عقل نہیں اور پاسکل کو شگفتگی نہیں آئی؟ کیا یہ حقیقت نہیں ہے کہ نابغہ اور جنون کا تعلق محض خارجی' عارضی اور اتفاقیہ ہے[2]؟"

اس صدی میں ماہرین تحلیل نفسیات اور نفسیاتی علاج کرنے والوں نے نابغہ اور جنون میں داخلی اور اتفاقی تعلق قائم نہیں کیا ہے۔ کرتشمر رقم طراز ہے — "اس سے کیا ہم لومبروسو کا وہی

1. Hirsh : Genius and creative Intelligence
2. De la Raison, de Genie it de Lafolice"

نتیجہ نکالیں گے کہ نابغہ جنون ہے؟ یقیناً ہم ایسا نہیں کریں گے! لیکن ہم یہ کہیں گے کہ خالص حیاتیاتی نقطۂ نظر سے نابغہ نوع انسانی کی آخری بدلی ہوئی شکل' ایسی آخری بدلی ہوئی شکلیں مثلاً ساخت کا تقلیل شدہ استحکام' انحطاط کا بڑھتا ہوا رجحان اور ارثی صفت میں افزائش کی بڑی دشواریاں نوع انسانی کے عام فرد کے مقابلے میں بار بار نظر آتی ہیں ... اس لئے ہمیں یہ دیکھ کر تعجب نہیں ہوگا کہ ..... نابغہ کے حامل آدمی اپنی نفسیاتی ساخت میں ایک غیر معمولی استحکام اور جنون' خلل اعصاب اور دماغی مرض کی شکایتوں کے ساتھ شدید زود حسّی کا مظاہرہ کرتے ہیں ..... فلسفیانہ تشخیص کے نقطۂ نظر سے نابغہ کے حامل اشخاص کو نوع انسانی کا مثالی نمونہ سمجھنا اب بھی ممکن ہے۔ ایسی آخری بدلی ہوئی شکلیں حیاتیات میں بار بار نظر آتی ہیں جو کہ نوع انسانی کے تقلیل شدہ استحکام' انحطاط کا بڑھتا ہوا رجحان اور ارثی صفت میں افزائش کی بڑی دشواریاں عام فرد کے مقابلے میں زیادہ بار بار نظر آتی ہیں۔ لیکن اس ادعا کی کوشش جیسا کہ اکثر کی جاتی ہے کہ حیاتیاتی معنوں میں نابغہ سب سے اونچے درجہ کی صحت اور صلاحیت کا خطیر ہوتا ہے۔ کسی بھی محکم سائنسی ثبوت کی صریح مخالفت ہوگی' سماجی اور حیاتیاتی قدروں میں کہیں بھی اتنا واضح فرق نہیں جتنا کہ یہاں ہے۔"

فطری طور پر یہ سوال پیدا ہوتا ہے کہ کیا نابغہ اس دماغی امراض کے عنصر کے باوجود نابغہ رہتا ہے یا اس کی وجہ سے؟ ماہرین تحلیل نفسی کو یہ ماننا پڑے گا کہ اس دماغی مرض کے مزاج میں اعلیٰ درجہ کی ذہنی قابلیت میں کوئی تعلق نہیں ہے صرف اس وجہ سے کہ ذہانت اور قابلیت دماغی مریضوں میں بھی اسی طرح ہوتا ہے جیسے کہ دماغی طور سے صحت مند لوگوں میں۔ اس لئے کرشمر لکھتا ہے کہ دماغی مریض جیسا افتاد یا حسن تک پہنچنے کا راستہ نہیں کھول دیتی ..... وہ مزید تسلیم کرتا ہے کہ "عموماً ذہنی صلاحیت کسی دماغی امراض کے عنصر کے بغیر ایک خاص سطح پر آزادانہ طور پر نشوونما پاتے ہیں[4] ....

1. The Psychology of Men of Genius
2. Ibid
3. Ibid

لیکن اس کا خیال ہے کہ نابغہ کی افزائش کے لئے سب سے موافق موقع اس جگہ پیدا ہوتا ہے جہاں ایک پرانے اعلیٰ نسب خاندان میں انحطاط کے آثار نمایاں ہونے لگتے ہیں۔ سیدھی سادی صلاحیت کو غیر معمولی ذہانت میں تبدیل کرنے کے لئے اس آسیب کی شمولیت ضروری ہے اور ایسا لگتا ہے کہ اس آسیب کے باطنی آواز کی بنا دماغی امراض کے عنصر میں ہوتی ہے۔ کیونکہ آسیب زدہ جوکہ نابغہ کا جوہر ہے عجیب جذبات اور غیر معمولی خیالات کے 'ناقابلِ تشریح' روحانی طور سے تخلیقی اور جبلّی بلکہ پورے دائرے کو اپنے اندر سمیٹے رہتا ہے۔[1] کسی جینیس (Genius) کی ساخت سے دماغی امراض کی وراثت اسیبی بے چینی اور ذہنی تناؤ کو دور کرنے کے لئے نابغہ کو صلاحیت کی محض عام سطح تک گھٹا دینا ہوگا۔ اس طرح وہ اس نتیجہ پر پہنچتا ہے کہ دماغی امراض کا عنصر حیاتیاتی ساخت کا محض ایک ناصفا انگیز اور غیر ضروری حادثہ نہیں بلکہ ہر طرح کے نابغہ کا وہ ایک ضروری اور بنیادی' شاید لازمی محلان گر Catalyst ہوتا ہے۔[2] یہ نتیجہ لوجروسو کے اصول سے کہ" نابغہ جنون ہے' بہت مختلف ہے۔ لیکن یہ نتیجہ بھی تسلیم کرنے کے لائق نہیں ہے۔ ماہر تحلیل نفسیات جس طرح سے نابغہ کے سوال اٹھاتے ہیں' اسی میں بنیادی خامی ہے' وہ ہمیشہ معائنہ گھر (Consulting Room) کا ماحول اپنے ساتھ لئے چلتے ہیں۔ نابغہ پر ان کی نظر ویسی ہی رہتی ہے جیسی کہ مریض پر اور وہ ہمیشہ یہی ڈھونڈنے کی کوشش کرتے ہیں کہ کہاں کیا گڑبڑی ہے۔ اپنی تلاش کے پیچھے ان کی مستقل مشغولیت اور غالب منشا یہی ہوتا ہے کہ مرض کے اسباب اور ان کے علاج کی کھوج کی جائے۔ مسلسل گڑبڑی ڈھونڈتے رہنے کی یہ افتادِ طبیعت دوسرے مسائل کے تئیں کبھی ان کے نقطۂ نظر کو جانبدارانہ بنادیتی ہے۔ کسی طرح کی اعصابی خرابی (Nervous disorders) کے وہ اتنے قریب رہتے ہیں کہ انہیں ہر جگہ عصباتی مریض ہی دکھائی دیتا ہے۔ وہ سب سے صحیح اور صحت مند نمود کے پیچھے اس کی موجودگی کی تلاش کر لیتے ہیں۔

ایک بہت ہی مختصر عبارت مخصوص تحلیل نفسی کے نظریئے کو ظاہر کرے گی۔" عام طور پر

---

1. The Psychology of Men of Genius
2 Ibid

غیر معمولی جذبات سے غیر معمولی خیالات پیدا ہوتے ہیں۔ جب احساسات کو آزاد چھوڑ دیا جاتا ہے اور خیالات کے راستے کھلے رہتے ہیں تب غیر معمولی خیالات اُبھریں گے اور حالات کے مطابق نابغہ پیدا کریں گے جو گمراہی کی شکل میں ہو یا جنون کی شکل میں۔[1]"

'نابغگراہی اور پاگل پن کی یہ عجیب ترین ماہرین تحلیل نفسی کو عجیب نہیں لگتی۔ فوق طبعی اور تحت طبعی کے درمیان کوئی فرق نہیں برتا جاتا — شاید اس لئے جان بوجھ کر نظر انداز کیا جاتا ہے — اس طرح کا فرق جو مثال کے طور پر مندرجہ ذیل عبارت میں کہا گیا ہے۔" عارضی تجربے میں یا کسی شخصیت کے "کل نظام" میں فوق طبعی کو طبعی کے مقابلہ میں زیادہ قریب مربوط کیا جاتا ہے۔ جب کہ تحت طبعی کو قریب قریب مربوط کیا جاتا ہے۔ غیر معمولی شخص یا کوئی شخص غیر معمولی لمحے میں عام آدمی سے زیادہ غیر متوازن ہوتا ہے لیکن غیر معمولی کا عدم توازن "حرکت کا توازن" ہے جب کہ تحت طبعی کا عدم توازن محض عدم استقلال ہے۔ توازن کا کھونا یا تو کسی نئے توازن (Equilibriam) میں منتقل ہو جاتا ہے — حالت کے بجائے حرکت میں — یا لنگن کی طرح ہو جاتا ہے جو ایک محراب میں جھولتا رہتا ہے۔ طبعی آدمی جب غیر متوازن ہوتا ہے تو وہ ایک لنگن کی طرح ہوتا ہے اور وہ ترقی پذیر ہوتا ہے جب ایک تحت طبعی شخص صرف لنگن ہی رہتا ہے اور کچھ نہیں۔ غیر معمولی ذہین شخص یا غیر معمولی لمحے میں کوئی بھی شخص "حرکت" میں ہے۔ اور اس کو غلطی سے عدم توازن سمجھ لیا جاتا ہے۔ لیکن دراصل یہ توازن کی ایک نئی شکل ہے...... عام آدمی بھی ایک لمحہ غیر معمولی طور پر افسردہ ہو جاتا ہے اور دوسرا مسرور نظر آتا ہے۔ اسی طرح ایک غیر معمولی ذہین آدمی' عموماً حد سے زیادہ' مختلف کیفیت مزاج کا حامل ہوتا ہے۔ سمندر اور پہاڑ اس کے لئے برابر ہیں۔ اس کے آنسو اور ہنسی کی کوئی حد نہیں ہوتی اور انہیں کوائف مزاج سے وہ المیہ اور طربیہ کی تخلیق کرتا ہے۔ اس کے برعکس ایک تحت طبعی شخص کی حرکات محدود ہوتے ہیں۔ کیونکہ اگر وہ المیہ میں ڈوبتا ہے تو جو ایک غیر معمولی ذہین شخص کی عارضی کیفیت ہوتی ہے وہ اس کا مستقل مزاج بن جاتا ہے۔

---

1. Kulschmer 'The Psychology of Men of Genius"

فوق طبعی اور تحت طبعی کے درمیان یہ فرق زبردست اہمیت کا حامل ہے اور اسے ہمیشہ برقرار رہنا چاہیے۔ اس فرق کو نظرانداز کرنا اتنا ہی مُضر ہے جتنا کہ بھلے اور بُرے کے فرق کو نظرانداز کرنا۔ غیر معمولی ذہانت والے اشخاص "اپنی نفسیاتی ساخت میں دماغی امراض اختلال عصبی اور نفسی فرض کے حادثے کے ساتھ ایک غیر معمولی عدم توازن اور زود حسّی کا ثبوت دے سکتے ہیں۔[1]" لیکن اس سے یہ ثابت نہیں ہوتا کہ عبقری، مخبوط الحواس ہوتے ہیں اور نہ یہی ثابت ہوتا ہے کہ وہ سودائی ہوتے ہیں۔ عام افراد کے بہ نسبت عبقری، زیادہ زود حس اور زیادہ نازک ہوا کرتے ہیں۔ ان کی ترتیب و تنظیم میں زیادہ باریکی اور نزاکت پائی جاتی ہے۔ وہ باریک اور پیچیدہ مشین کی مانند ہوا کرتے ہیں، جو ذرا سی بھی مزاحمت یا بے ترتیبی سے رُک جایا کرتی ہیں۔ سودائی نہ تو زود حس ہی ہوتے ہیں اور نہ باریک، پیچیدہ ترتیب و تنظیم کے حامل۔ ان کی ذہنی و عقلی تنظیم و مشنری مستقل گڑبڑ رہا کرتی ہے اور یہ مشنری بھی اتنی لطیف اور پیچیدہ نہیں ہوا کرتی۔

اس حقیقت سے کہ عبقری میں نفسیاتی مرض اعصابی اختلال اور دماغی امراض کا مادہ ہوا کرتا ہے کچھ بھی نہیں ثابت ہوتا ہے، اور اس سے اس حقیقت کا تو بالکل ہی ثبوت نہیں ملتا کہ عبقری کی عبقریت اس کی شخصیت میں موجود ہے۔ دماغی امراض کے عناصر کی موجودگی کے سبب ہوا کرتی ہے۔ اس سلسلے میں یونگ کی وضاحت بلا شبہ زیادہ قرین عقل ہے۔ "تخلیقی قوت، انسانی احساسات کو اس حد تک ختم کر سکتی ہے کہ ذاتی انا، ہر قسم کی برائیوں مثلاً سنگدلی، خود غرضی اور انانیت نیز ہر قسم کے گناہ نشوونما پا جائیں۔ ایسا اس لئے ہوتا ہے کہ شمع حیات فروزاں رہے اور اس پر جمود طاری نہ ہو۔ مخصوص صلاحیت کے معنی کسی مخصوص سمت میں توانائی کا کافی اصراف ہوتا ہے جس کا نتیجہ زندگی کے کسی دوسری سمت سے اخراج ہوتا ہے۔

لیکن یہ وضاحت ممکن نہیں ہے، بیان کیا جا چکا ہے کہ عبقری فرد ایک عام فرد کے بہ نسبت زیادہ زودِ حس اور ترتیب و ساخت کے لحاظ سے زیادہ نازک ہوا کرتا ہے۔ وہ جس ماحول میں

---

1. Jung - Modern man in search of a soul

رہتا ہے وہ ایک عام فرد کے لئے کافی حد تک اطمینان بخش ہوتا ہے اور چونکہ ایک عام فرد کی ساخت و تنظیم کم لطیف اور کم پیچیدہ ہوا کرتی ہے۔ اس لئے وہ زیادہ آسانی کے ساتھ خود کو اپنے ماحول کے مطابق موافق بنا سکتا ہے۔ ایک مکمل مثالی دنیا میں، ایک عبقری اکثر و بیشتر بہت حد تک اپنے موافق ماحول پائے گا۔ جو اس کی مخصوص صلاحیتوں کو نمایاں کرنے میں معاون ثابت ہوگی۔ لیکن آج کی جو صورت حال ہے اس کے لحاظ سے، اسے ایک مخالف اور ناموافق دنیا میں رہنا ہے۔ اس لئے اس میں کوئی تعجب نہیں کہ کچھ سمتوں میں اس کی نشوونما ٹیڑھی میڑھی اور غیر متناسب ہو جاتی ہے۔

ہم فوق الفطری اور تحت فطری کے فرق پر پھر غور کریں۔ اگر ایک بار بھی یہ فرق ہماری نگاہوں سے اوجھل ہو جائے، نتیجتاً ہم بالکل واضح اشیاء کو نظرانداز کر دینے کا ارتکاب کرنے لگیں گے۔ مثال کے طور پر ہم اس واضح حقیقت کو لے لیں جس کی طرف نس دے کیل نے اشارہ کیا ہے[1]۔

ایک غیر معمولی شخص عام شخص کے مقابلے میں اپنے ذہن کے لاشعوری عناصر کا استعمال زیادہ کرتا ہے ..... غیر معمولی لمحات میں عام آدمی اپنے اندر ان قوتوں اور رجحانات کو اُبلتے ہوئے پاتا ہے جو دوسرے لمحوں میں اس پر بہت زیادہ اثر انداز نہیں ہوتے اور غیر معمولی ذہین وہ شخص ہے جس کے اندر ایسے غیر معمولی لمحات بکثرت یا مسلسل موجود رہتے ہیں ..... دوسری طرف تحت طبعی اشخاص لاشعور کو کام میں لانے کے بجائے خود اسی کے استعمال میں آتے ہیں۔ ایک ہوا باز کے ذریعہ اُڑائے جانے والے ہوائی جہاز میں اور ایسے ہوائی جہاز میں جسے ہوا باز نے چھوڑ دیا ہو، فرق ہوا کرتا ہے۔ پہلی حالت میں ہوائی جہاز گرفت میں رہتا ہے۔ اس کا ایک خاص نشانہ و مقصد ہوا کرتا ہے۔ خواہ وہ مسرت انگیز ہو یا نہیں۔ دوسری حالت میں اس پر گرفت نہیں رہتی ہے۔ اور وہ مائل بہ تباہی ہونے لگتا ہے۔ سودائی وہ ہے جو خود پر اور اپنی قوتوں پر سے اپنی گرفت اور اپنا کنٹرول کھو بیٹھا ہو جو اپنے مکان کا مالک بھی نہیں رہ گیا ہو۔ وہ ایسی قوتوں سے مغلوب ہوتا ہے جن پر اس کی گرفت نہیں ہوتی۔ اس لئے وہ کسی بھی قسم کا تخلیقی اور سماجی اقدار کے حامل کام کو انجام دینے میں ناکام رہتا ہے۔

---

1. "Horizon of Experience

غیر معمولی ذہین بعض پیچیدہ اور غیر متوازن نمو اور اپنے انوکھا پن اور درشتی کے باوجود تخلیقی اور مربوط کام کا اہل ہوتا ہے اور اس کا کام اعلیٰ سماجی اہمیت اور وقعت کا حامل ہوتا ہے۔

اس طرح عبقریت مخبوط الحواسی نہیں ہے اور نہ ہی امراض دماغی کے عناصر عبقریت کی نشوونما کا سبب ہیں۔ اور نہ اس کی نشوونما کا وسیلہ۔ عبقریت کی نشوونما اس نقطۂ نظر پر ہوسکتی ہے جہاں قدیم اعلیٰ النسل خاندانوں میں انحطاط کے آثار نظر آنے لگیں۔ یا ایسا نہیں بھی ہوسکتا ہے جہاں ایسا ہوتا ہے وہاں سے کچھ موافق مثالوں کو منتخب کرلیتا ہے اور ویسی بہتیری مثالوں کو ترک کر دینا جہاں ایسی نشوونما نہیں ہوتی ہے ——— یہ عمل بہت سائنٹفک نہیں ہے۔ ایک خاندان کے متعدد اراکین میں عموماً کوئی ایک ہی عبقری نکلتا ہے، اس صاف اور واضح حقیقت کو نظر انداز کرنا بھی اتنا غیر سائنسی ہے۔ یہ درست ہے کہ کبھی کبھی ہمیں ایسے خصوصیات کے حامل خاندان بھی ملتے ہیں جن کے ہر ایک رکن میں عبقریت یا غیر معمولی ذہانت ایک جیسی ہوا کرتی ہے۔ لیکن ایسی مثالیں نادر ہیں۔ ایک خاندان میں عموماً ایک ہی فرد غیر معمولی ذہین ہوا کرتا ہے۔ دوسروں میں موجود امراض دماغی کے عناصر نابغہ کو فروغ نہیں دیتے۔ اور ہر ایک صورت میں نابغہ کی افزائش اس موقع پر واقع نہیں ہوتی جہاں ایک پرانا اعلیٰ نسب خاندان انحطاط کے آثار ظاہر کرنے لگتا ہے۔

عبقریت کو پست ظاہر کرنے کی کوشش کبھی کبھی شدید ردعمل کا سبب بھی بن جاتی ہے۔ ایسے ہی ایک ردعمل کی شکل نیستعینیشل میتھن ہرش نے پیش کی ہے جس نے یہ نظریہ پیش کیا کہ نابغہ کا تعلق ایک بالکل ہی مختلف نوع سے ہے۔

"عبقری اپنی قسم میں نوع انساں سے مختلف ہے۔ عبقری کی تعریف صرف اس کے اپنے غیر معمولی ذہنی اور مزاجی اعمال، خصائل، خصوصیات اور تاریخ ہی کے لحاظ سے کی جاسکتی ہے۔ عبقری ایک جداگانہ ہی نفسیاتی و حیاتیاتی نوع ہے۔ وہ اپنے ذہنی و مزاجی اعمال میں انسان سے اتنا ہی مختلف ہوتا ہے جتنا کہ بندر سے انسان۔ جہاں تک باہری وضع کا سوال ہے۔ اس کی پوشاک تمام عام انسانوں کی پوشاک سے مشابہ ہوتی ہے۔ اور مختلف صرف اسی حد تک ہوتی ہے جیسی کہ آب و ہوا اور عمر کی وجہ سے مختلف ہوسکتی ہے اور اتنی ہی جتنی کہ عام انسان ایک عمر اور علاقے کے اندر ایک دوسرے

سے مختلف ہوتے ہیں لیکن یہ بیرونی ساخت و اشکال ہیں جو ذہین اور غبی ہے، اور اعصابی اختلال اور اعصابی استحکام سے اس کا تعلق پیدا کرتے ہیں۔ ہم جب اندرونی حصوں تک رسائی حاصل کرتے ہیں اور عبقریت کو نمایاں دیکھتے ہیں تو سورج کی روشنی میں ہمارے سامنے ایک بالکل ہی دوسرے نوع کا جاندار کھڑا نظر آتا ہے، جو ہمیں بالکل نیا، نرالا اور پرکشش معلوم ہوتا ہے[1]۔"

عبقریوں کے سلسلے میں، ماہرین نفسیات کے ذریعہ لگائے گئے تہمت پر جب کوئی غور کرتا ہے تو ہرش کے نظریات سے مکمل اتفاق رکھنے کی ترغیب ہوتی ہے۔ غیر معمولی ذہانت یا نابغہ جنون نہیں ہے۔ یہ تحت طبعی حالت کی کوئی قسم نہیں ہے۔ اس کی نشوونما دماغی امراض کے عناصر کی وجہ سے نہیں ہوتی۔ یہ تکبیر شدہ قابلیت بھی نہیں ہے۔ لیکن یہ کہنا کہ عبقری کلی طور پر ایک دوسرے نوع کا جاندار ہے، دور کی کوڑی لانا ہے۔ یہ ایک بہت ہی بے باکانہ نظریہ ہے جو نابغہ کو سمجھنے کی تخلیقی اور بہت ہی ہمدردانہ کوشش کو ظاہر کرتا ہے۔ یہ نابغہ کی صفت اور اہمیت کی قدر شناسی ظاہر کرتا ہے۔ اور اس کی غلطی بھی صحیح سمت میں ہوتی ہے۔ لیکن بہرحال یہ ہے ناقابل قبول۔ ایسا نہیں ہے کہ ہرش نے اپنا نکتہ غیر ذمہ دارانہ طریقے سے پیش کیا ہے۔ اس نے اپنے نظریہ کی حمایت میں ایسے دلائل اور نفسیاتی اعداد و شمار پیش کئے ہیں جو سائنسی نقطۂ نظر سے مستحکم اور مستقل ہیں۔ ایک نمائندہ اقتباس اس کی رسائی کے طریقہ کو واضح کرے گا۔ نابغہ، ذہانت اور جبلت کے امتزاج کا عمل اور نتیجہ ہے۔ ایسا انضمام جس میں نہ صرف والدین کے امتیازی اوصاف کی آمیزش رہتی ہے۔ بلکہ جو اجتماعی اور شخصی لاشعور کی یادوں اور رجحانات کی بازیافت کرنے اور انہیں دوبارہ زندہ کرنے کا اہل ہوتا ہے۔ ذہانت جب تنہا کام کرتی ہے تو اپنے متعدد موضوعات کو خارجی دنیا سے حاصل کرتی ہے۔ اور جب جبلت تنہا عمل کرتی ہے تو اپنے متعدد موضوعات کو جسم سے حاصل کرتی ہے۔ لیکن تخلیقی ذہن اپنے موضوعات حیات حیوانی کی نفسی حیاتی تاریخ نوع انسانی سے اور شاید کچھ خود حیات حیوانی کی نفسی حیات تاریخ سے حاصل کرتا ہے۔ وجدان، جو تخلیقی ذہانت کا باوقوف پہلو ہے، بس یہ ہے: غیر معمولی

---

1. Genius and creative Intelligence

ذہین فرد لاتعداد شکلی صورتوں کو دیکھتا ہے مثلاً "خیالات و رجحانات" اور متعجب ہو جاتا ہے اور
خارجی دنیا کے اپنے وجدان بالبصیرت کی تخلیق اور دوبارہ تخلیق میں غایت انبساط حاصل کرتا ہے۔
یہ دوبارہ تخلیق جو صورت اختیار کرتی ہے وہ اس کی اس نامزدگی کا باعث ہوتی ہے جس نام سے
وہ پکارا جاتا ہے۔ ہم اسے مصور / شاعر / فلسفی یا مدبر کہتے ہیں۔"[1]

یقیناً ہرش ایک غیر ذمہ دار مفکر ہے پھر بھی اس کا نظریہ ناقابل قبول نہیں قرار دیا جاسکتا کیونکہ
اس سے ہمارے تجربات کی نفی ہوتی ہے۔ بندر انسان سے صریحاً مختلف ہوتا ہے۔ اسی طرح کیڑے سے
تتلی مختلف ہوتی ہے۔ لیکن عبقری' عام انسان سے صریحاً مختلف نہیں ہوتا' اور نہ نفسی امتحان کی
بنیاد پر کسی ایسی تفریق کا اظہار کرتا ہے۔ اس لئے اس نظریہ کو ترک ہی کر دینا ہوگا' تھوڑی ہچکچاہٹ کے
ساتھ' کیونکہ بلاشبہ یہ نظریہ پرکشش ہے اسے ترک کرنے کا ایک دوسرا سبب بھی ہے۔ اس کی
اصطلاحات سائنسی ہونے پر بھی ایسی لگتی ہے جیسے یہ نابغہ کے رومانی تعریف کی بازگشت ہوں۔
ممکن ہے یہ جادوگر اور شاعر کے لئے' روایتی عقیدت مندی کا مظہر اور اس کی تکرار ہوں۔ جو بھی ہو ہرش
نے ایک مفید کام کیا ہے۔ فن کار' غیر معمولی ذہانت کا آدمی' کے فوق طبعی ہونے پر زور دے کر —

عبقریت کوئی نئی چیز نہیں ہے۔ اس نے ہر دور اور ہر ملک میں انسانی تجسس کو ہوا دی
ہے۔ عبقریت اور اس کی فطرت کیا ہے اور کس شکل میں وہ لیاقت (Talent) سے مختلف
ہے۔ اس موضوع پر جو مختلف تخمینے لگائے گئے ہیں ان کی متعدد مثالیں یہاں پیش کرنا ضروری
نہیں ہے۔ تخمینوں (Speculation) میں سے تین جو زیادہ اہمیت کے حامل
ہیں' میرا مقصد پورا کر دیں گے —

۱ ۔ **شوپنہاور:** "کیونکہ استعداد ایک ایسی فضیلت ہے جو وجدانی علم کے بہ نسبت
مدلل علم کی ہمہ گیری اور تیزی میں ملتی ہے۔ جس کے اندر استعداد ہے۔ دوسروں کے مقابلہ
زیادہ صحیح غور و فکر کر سکتا ہے' لیکن غیر معمولی ذہین شخص (Genius) ان عجوبہ

1. Genius and creative Intelligence

سے مختلف دنیا دیکھتا ہے۔ اگرچہ یہ صرف اس لئے ہے کہ وہ اس دنیا کا جو اُن لوگوں کے
سامنے بھی رہتی ہے زیادہ گہرا ادراک کرتا ہے۔ کیونکہ اس کے ذہن میں یہ دنیا زیادہ
معروضی طور پر اور زیادہ صفائی اور صراحت کے ساتھ آتی ہے۔"[1]

۲ ۔ **ہیولوک ایلس:**[2] اس کے نقطہ نظر میں نابغہ نہ تو عام حدود کے اندر واقع ہونے والا
صحت مند انحراف ہے۔ اور نہ زندگی کی کوئی مفید شکل' بلکہ وہ نابغہ کو نظام اعصاب کا بہت
حساس اور پیچیدہ الفاظ سمجھتا ہے جو ایک مخصوص سمت میں بڑھتا ہے اور جس میں دوسری سمت
میں انحراف کا رجحان بھی پایا جاتا ہے۔ مخصوص سمتوں میں اس کی تنظیم اکثر ایسی بنیاد پر ہوتی ہے
جو عام آدمی کے مقابلے میں کم منظم ہوتی ہے۔ یہی وجہ ہے کہ حد سے زیادہ ذہین لوگوں میں سے
بہتوں نے عضلاتی بے ترتیبی اور بھونڈا پن کے رجحان کا ثبوت دیا ہے جو احمقوں کی علامت
ہوتی ہے اور ذی فہم حلقے میں جب وہ اپنے حلقۂ اختیار سے منحرف ہو گئے ہیں تو ادراک
کی کمی کا ثبوت دیا ہے جو انہیں عام ذہانت کے آدمی سے بالاتر نہیں بنا سکا ہے۔" ایلس
اور دیگر کہتا ہے کہ نابغہ جنون نہیں ہے۔ جنون جو اکثر نابغہ کے ساتھ پایا جاتا ہے وہ نابغہ
کی بنیاد کا ضروری عنصر ہونے کے بجائے شدید جذبے کے تحت مخصوص ذہنی توانائی کے
اخراج کا نتیجہ ہے لیکن وہ مزید کہتا ہے کہ ابتدائی اعصابی عدم توازن' جو کہ عام دماغ میں
بعض قسم کا جنون پیدا کرتا ہے۔ حد سے زیادہ ذہین شخص میں روز اول سے موجود رہتا ہے
اور کسی خیالی تصویر کی تخلیق کرنے میں یا حد سے زیادہ ذہین اشخاص کے لئے بار آوری کی تحریک
میں بہت اہم ثابت ہوتا ہے۔ بہر حال یہ جینیس کا جنون نہیں ہے۔ جس کی وجہ سے وہ
گراں قدر تخلیق کیا کرتے ہیں بلکہ اس کی وجدان کی اعلیٰ صحیح الحواسی ہے۔

۳ ۔ **ایف ڈبلیو مایرس:**[3] نابغہ ان صلاحیتوں کو جو سبھوں میں کسی نہ کسی قدر موجود رہتی

1. The world as will and idea
2. A study of British Genius
3 Human Perbomality

ہے۔ دوسروں سے زیادہ وسیع پیمانے پر استعمال کرنے کی قوت ہے ـــــ
تحت اقل شعوری عمل ذہنی کے نتائج کو فوق اقل شعوری موج فکر کا ممد بنانے کے لئے
استعمال میں لانے کی قوت ہے" الہام نابغہ" درحقیقت تحت اقل شعوری (Subliminal)
رجوع الی الشعور موج خیال کو ظاہر ہونا ہوگا جو آدمی شعوری طور سے دوسرے خیالات سے
برتتا ہے جسے اس نے شعوری طور پر شروع نہیں کیا ہے۔ بلکہ یہ خود اس کی ذات کے
عمیق تر خطے میں از خود پیدا ہو گئے ہیں ـــ

اس طرح، عبقریت جنون نہیں ہے اور نہ وہ عظیم استعداد و لیاقت ہے، ساتھ ہی عبقری
کسی دیگر نوع سے تعلق نہیں رکھتا ہے۔ اس کا نظام عصبی مخصوص سمتوں میں بے حد باریک، عمیق،
حساس اور پیچیدہ شکل میں مرتب اور ترقی پذیر ہوا کرتا ہے۔ بہ الفاظ دیگر اس میں کچھ ایسی صلاحیتیں
ہوا کرتی ہیں جو ایک عام انسان میں نہیں ہوا کرتیں۔ دوسرے سمتوں میں انحراف کا متلازم رجحان ہو سکتا
ہے۔ لیکن یہ رجحان ہمیشہ موجود نہیں رہ سکتا ہے۔ یعنی انحراف کا یہ رجحان عبقریت کا سبب نہیں ہے
بلکہ یہ عبقریت کا لازمی نتیجہ بھی نہیں ہے۔ یہ اکثر موجود رہتا ہے لیکن اس کے متعدد اسباب ہو سکتے ہیں۔
ینگ نے ایک سبب کی طرف اشارہ کیا ہے۔ قوت تخلیق انسانی نرگس کو اس حد تک کھوکھلا کر دیتا ہے کہ ذاتی
ا ہر قسم کے خراب اوصاف اور نقائص میں ملوث ہو جاتا ہے۔ لیکن اس کے دوسرے اسباب بھی ہو سکتے ہیں۔
بعض اوقات بالکل حادثاتی نوعیت کے جیسے پوپ کا لنگڑا پن ـــ نقائص چاہے جسمانی ہوں، اخلاقی
ہوں یا ذہنی جن میں ایک عبقری مبتلا ہوتا ہے اس مخصوص ذہن کی تشریح نہیں کرتے جس کا عبقری حامل
ہوتا ہے، وہ ابتدائی اعصابی عدم توازن کا شکار ہو سکتا ہے تو عام انسانی ذہن میں بعض قسم کا جنون
پیدا کر دیتا ہے۔ لیکن اس جنون کو کوئی حقیقی شئے نہیں سمجھ لینا چاہئے کیونکہ جیسا کہ ہیولوک ایلس کا کہنا
ہے کہ" وہ عبقری جو پاگل ہو جاتا ہے عبقری نہیں رہتا"[1]
وہ مخصوص ذہن جس کا عبقری حامل ہوتا ہے وہ اسے ہر وقت دستیاب نہیں رہتی ـــ

1. A study of British Genius

ایک مصور ہمیشہ مصوری نہیں کر سکتا ـــ ایک شاعر ہر وقت شاعری نہیں کر سکتا اور نہ ہی وہ اس ذہن کو
ہمیشہ یکساں طور پر اطمینان بخش نتائج کے ساتھ استعمال میں لا سکتا ہے۔ ایسے لمحات بہت کم آتے ہیں
جب کہ وہ اپنے اس اعلیٰ ترین ذہن کو اعلیٰ ترین شکل میں استعمال کر سکتا ہے۔ یہ موسم بہار کے جنگل سے
پیدا ہونے والا ترنگ یا" تحت اقل شعوری" رجوع الی الشعور یا ان موج خیال میں ظاہر ہونا جو
انسان شعوری طور پر دوسرے خیالات سے برتتا ہے جن کو اس نے شعوری طور پر پیدا نہیں کیا ہے۔
بلکہ وہ خود اس کی ذات کے عمیق تر خطے میں از خود پیدا ہو گئے ہیں۔ ایسے ہی کمیاب لمحوں میں عبقری کی
قلب ماہیت ہو جاتی ہے اور قماش میں نوع انسانی سے مختلف ہوتا نظر آتا ہے۔ یہ بات نہیں کہ قماش
کے لحاظ سے عبقری نوع انسانی سے حقیقتاً مختلف ہوتا ہے۔ وہ ہماری طرح آدمی ہوتا ہے۔ لیکن
والہام نابغہ، اس کے اندر تبدیلی پیدا کر دیتا ہے اور تب وہ دوسری طرح دیکھنے اور محسوس کرنے لگتا ہے
وہ ایک بالکل ہی مختلف دنیا میں چلتا پھرتا نظر آتا ہے۔ ایک وسیع اور عمیق خلیج اسے ہم سے الگ کر دیتی
ہے۔ اس لئے وہ ہم سے اتنا ہی مختلف ہوتا ہے جتنا کہ پتنگے کے پچھلے روپ سے تتلی مختلف ہوتی
ہے ـــ ●●

(۴)

انفرادی فطانت کا
تحلیل نفسی کے ذریعہ مطالعہ

ارنسٹ جانسن کہتا ہے کہ 'ماہرین نفسیات نے اب تک عبقریت اور فن کارانہ تخلیقات کے انفرادی تحلیلی مطالعہ پر نسبتاً کم توجہ دی ہے' اور انہوں نے (اب تک) خود کو ایک عام مشاہدے ہی تک محدود رکھا ہے۔ حسین شئے کے مشاہدے کے سلسلے میں ان میں بھی وہی پس و پیش اور جھینپ پائی جاتی ہے جو عام لوگوں میں ہوا کرتی ہے۔ وہ احساس جو کیٹس نے قوس قزح کے منشوری مطالعہ کے بارے میں اپنی نظم میں پیش کیا ہے۔ یہ خوف کہ 'انتہائی باریکی سے مشاہدہ کرنے پر حُسن اور اس سے منسلک ہماری مسرت ختم ہو سکتی ہے صرف جزوی طور پر درست ہے۔ یہ بہت حد تک حسرت کی فطرت و کیفیت اور تجزیہ کرنے والے کے اپنے رجحان پر منحصر ہے۔ تجربے نے یہ دکھایا ہے کہ ہم سے ذہنی پرکھ صرف بلند ہو جاتی ہے اور اس کو ترقی دینا ناقد کے تسلیم شدہ سماجی فرائض میں سے ایک ہے اس کے علاوہ چونکہ تعقلی پرکھ، جمالیاتی پرکھ کے اعلیٰ اشکال کا ایک اہم حصہ ہوتی ہے۔ اس لئے گہرا ادراک اس کو بھی بڑھا دے گا[1]

نقاد کا سماجی عمل جو بھی ہو' یہ حقیقت ہے کہ نفسیاتی نقطۂ نظر سے کئے گئے عبقریت

1. Essays in Applied Psycho Analysis

اور فن کارانہ تخلیق کا تحلیلی مطالعہ بہت ہی کم دستیاب ہے۔ فنی سرگرمی کی فطرت کے سلسلے میں ان کے مشاہدات بالکل عمومی قسم کے ہیں۔ غالباً یہ اس لئے کہ حسین شئے کی تشریح و توضیح کے سلسلے میں ان میں بھی وہی پس و پیش اور جھینپ پائی جاتی ہے جو عوام میں ہے۔ علاوہ ازیں یہ بھی ممکن ہے کہ ان کی جھجک اپنے حدود کے شعوری یا غیر شعوری تجربے کے سبب ہو اور اس میں شک نہیں کہ یہ حدود بہت ہی وسیع ہیں۔ عبقریت اور فن کارانہ تخلیقات کے ایسے انفرادی تحلیلی مطالعہ اسی وقت اہم قرار دیے جا سکتے ہیں جب کہ ماہر نفسیات ہی میں ارفع خیالات 'عمیق فنی افعال اور ان کے پہلوؤں اور مقاصد کا ادراک ہو۔ یعنی ماہر نفسیات بھی نقاد ہو۔ لیکن عموماً ان میں تنقید کے بنیادی عناصر بھی پائے جاتے ہیں ــــ

کیا تمام دلکشی ہوا نہیں ہو جاتی
خشک فلسفے کے محض لمس سے
آکاش میں کبھی ایک بار جب قوس قزح تھی
اس کے دھاگے اور بافت کو ہم جانتے ہیں۔ وہ بن گیا ہے
عام اشیاء کی غیر دلچسپ فہرست کا ایک جز
فلسفہ کا مقصد ہے، فرشتوں کے پر کترنا
پیمائشوں اور خطوط سے اسرار پر فتح پانا
آسیب زدہ فضاؤں اور سرنگوں کو خالی کرنا
قوس قزح کے رنگوں کو بکھیر دینا۔

کیٹس کے یہ مشہور اشعار بے معنی خوف کا مظہر ہیں۔ فلسفہ، قوس قزح کے تانے بانے کو ادھیڑ سکتا ہے لیکن اگر ہم اس کے دھاگے اور اس کی بافت کو سمجھتے ہیں تو پھر سے بن لے سکتے ہیں' اور اس کے چمکیلے نقوش سے مسرت حاصل کر سکتے ہیں۔ حد سے زیادہ باریک بیں نظر سے، نہ تو ان چمکیلے رنگوں کا حُسن مٹتا ہے اور نہ ہماری مسرت' ارنسٹ جونس نے ٹھیک ہی کہا ہے کہ " اگر مسرت کا انحصار لاعلمی اور خود فریبی پر ہے تو یہ زیادہ علم اور ادراک کے ذریعہ برباد

ہو جائے گی یا کم از کم غیر مساعدانہ طور پر ضرور متاثر ہو گی۔ محلل کا رویہ بھی یکساں طور پر اہم ہے۔ تحلیل کرنے والے عموماً تمام اسرار کو بہت ضابطگی سے تسخیر کرنے کی کوشش کرتے ہیں۔ یعنی کہ وہ روزمرہ کے تجربے کے قاعدہ پر کام کرتا ہے اور اس کو بلا امتیاز غبی اور بے ذوق طریقے سے کام میں لاتا ہے۔ اس کو اپنا مطلب نکالنا ہے۔ عموماً وہ بعض پہلے سے سوچے ہوئے اصول سے شروع کرتا ہے اور ان اصولوں کو صحیح ثابت کرنا اور انہیں غیر ناقدانہ طور پر چسپاں کرنا اس کا واحد مقصد ہوتا ہے۔ جس طریقے سے وہ کسی فن پارے پر عمل کرتا ہے وہ ڈاکٹر کے ذریعہ مردہ جسم کی چیر پھاڑ سے مختلف نہیں ہوتا۔ اس کے نقطۂ نظر سے ایک عظیم فن پارہ اتنا ہی اہمیت کا حامل ہے جتنا کہ ذلیل ترین ناکامی۔ اور اس سے زیادہ کچھ نہیں۔ کامیابی ہو یا ناکامی اس کے لئے سب برابر ہے کیونکہ وہ دونوں کے درمیان کوئی امتیاز نہیں کر سکتا۔

اس سے بھی یہ بُرا ہے کہ وہ اکثر و بیشتر ایسے ہی عناصر کی تلاش کی کوشش کرتا ہے جو اسی کے اصولوں سے میل کھاتے ہوں اور ایسا کرتے ہیں وہ ان میں کافی توڑ مروڑ کرتا ہے اور جو غیر دلچسپ اور نامناسب عناصر ہوتے ہیں انہیں چھوڑ دیتا ہے۔

اس میں شک نہیں کہ فہم سے فکری استعداد کی ترقی ہوتی ہے۔ اب بہت کچھ اس پر منحصر ہے کہ فہم موجود اور دستیاب ہے۔ انفرادی عبقریت اور فن کارانہ تخلیق و تعمیر کے نفسیاتی تجزیے کے مطالعہ کی جو کوششیں ہوئی ہیں ان میں سے ہم چند کی جانچ کریں اور دیکھیں کہ وہ اس عبقریت یا تخلیق کے عمیق و گہرے فہم میں کہاں تک معاون ثابت ہوتی ہے۔ فرائڈ کا "لیونارڈو داونچی" اولین تحلیل نفسی مطالعہ ہے جو ہمارے سامنے موجود ہے۔ آلڈریچ نے اسے مختصراً شکل میں پیش کیا ہے۔ اسی سے آغاز ہوتا ہے۔

فرائڈ نے بتایا ہے کہ لیونارڈو کی راہ روش اور اس کا مفاد غالباً اس کے مخصوص عہد شیر خواری کے تجربات سے متعین ہو چکا تھا۔ وہ ایک حرامی بچہ تھا۔ پانچ سال کی عمر تک صرف ماں نے اس کی پرورش و پرداخت کی تھی۔ باپ کی غیر موجودگی نے اس کے طبعی شیر خوارانہ احساس کو نہایت ہی ذکی اور حسّی بنا دیا تھا، اور اس میں شدید تجسسانہ عادت پیدا کر دی تھی۔ اس کی تنہا ماں کے بیحد

پیار نے اس میں ناپختہ جنسیت پیدا کر دی۔ اس نے اپنے شیر خوارانہ بے اعتدالی کو ایک شدید جبر کے ساتھ کچل دیا اور ماں کے لئے اس کی یہی کچلی اور دبی شفقت، بچوں سے ایک شدید اور مثالی محبت کی شکل میں ظاہر ہوئی۔

طبعی شفقت اور محبت کے دوران جس توانائی کا اخراج ہوا اس کی تصعید، اس کے تجسسانہ عادت کے ذریعہ ہوئی جو بالآخر گہری اور مستقل ہوتی گئی۔

فرائڈ بتاتا ہے کہ لیونارڈو نے اپنے باپ کی عدم موجودگی کی کمی کو ایک حد تک پورا کر لیا تھا۔ اور یہی سبب ہے کہ میلان میں رہنے کے دوران اس کے فن میں کافی عمومیت نظر آتی ہے جب سفورزا کا زوال ہوا۔ اور لیونارڈو کو اسے چھوڑنا پڑا تو وہ اپنے قائم مقام باپ کو کھو بیٹھا جس نے غیر شعوری طور پر جبر اور استحصال سے بچنے سے اس کی مدد کی تھی۔ اس کے بعد جبر کے خلاف جدوجہد ختم ہو گئی۔ اور تجسسانہ عادت کے ذریعہ تصعید شدہ توانائی میں اضافہ ہو گیا۔ سائنس نے فن کو اور بھی اپنے مقام سے کھسکا دیا۔ اس کا دوبارہ آغاز، عمیق شیر خوارانہ عہد کی یادوں کی تصعید کے ذریعہ ہوا۔ فرائڈ کا کہنا کہ "لاجوکونڈا" اور "سینٹ اینے" جیسی مسکراتی ہوئی عورتوں کی تصاویر کے پس منظر میں جنہیں لیونارڈو داونچی نے آخری زندگی میں بنایا تھا اس کے جیرکی ایک عارضی نجات کی وجہ سے تھی۔ جو ایسی عورتوں سے ملنے پر ممکن ہو سکی تھی جنہوں نے اس کی ماں کی شدید لاشعوری طفلانہ یادوں کو متاثر کیا۔[1]

بالمختصر، لیونارڈو کی انفرادی عبقریت کے سلسلے میں فرائڈ کے 'تجزیاتی مطالعے کا یہی نتیجہ ہے۔ یہ فرائڈ کا تصور ہے اور یہ تصور عموماً سبھی ماہرین تحلیل نفسی کا بھی ہے کہ فن کار کی بالکل ابتدائی جنسی زندگی اس کے عبقریت کی نشاندہی کرتی ہے۔ یہ ایسا تصور ہے، جس کا حقیقت سے شاید دور کا بھی واسطہ ہو۔ الزبیتھین عہد کی رنگینیوں، رعنائیوں اور زندگی سے بھرپور ماحول کی واقفیت کے ذریعہ شیکسپیر کو سمجھنا ہمارے لئے کہیں زیادہ آسان ہے، بہ نسبت اس واقفیت کے کہ وہ غلام باز

تھا یا اپنی ماں سے جذبات جنسی رکھتا تھا۔ شیکسپیر کے بالکل ابتدائی جنسی زندگی کی واقفیت کی بنیاد پر ہم اس کے بارے میں ضمناً تھوڑا بہت کہہ سکتے ہیں لیکن آرنلڈ کے توصیفی کلمات کی لڑی میں لے ملا ہمارے لئے ممکن نہیں۔

Othes abide our question - Thou art free-
We ask and ask - Thou smilest and art still
out topping knowledge ! so some sovran till.
Who to the stars uncrowns his magesty.
Planting his stead fast fool steps in the
sea. Making the heavens of heavens his
divelling place. Spares but the border.
often of his base. To the foiled searching
of mortaling.

شیکسپیر جیسا اتنی دور نظر نہیں آسکتا' لیکن شیکسپیر کی ہم جنسی یا اپنی ماں کے لئے' اس میں جنسی جذبہ کا علم کیا اس کی عبقریت کی تشریح ہے ؟ اس طرح لیونارڈو کی بالکل ابتدائی جنسی زندگی سے واقفیت یہ بتا سکتی ہے کہ وہ بالآخر ہماری ہی طرح کا انسان تھا اور یہ کہ اس کا جنسی احساس 'تحقیق و تجسس کی شکل میں مجتمع ہو گیا تھا ___ یہ ایک ایسا حادثہ ہے جو کسی کے ساتھ بھی پیش آسکتا ہے لیکن یہ واقفیت 'لیونارڈو میں پوشیدہ 'فن کار کی کوئی تشریح و توضیح نہیں کرتی۔

فرائڈ دکھاتا ہے کہ لیونارڈو کی "لاجوکونڈا" "مونالیزا" میں اس کی ماں زندہ نمونہ کے علاوہ اور کچھ نہیں۔ یہ ممکن ہے کہ مونالیزا کی مسکراہٹ لیونارڈو نے پہلے پہل اپنی ماں کے ہونٹوں پر دیکھی ہو لیکن کیا اس سے لیونارڈو کے کسی فنکارانہ پہلو کی وضاحت ہوتی ہے ؟

ماہر تحلیل نفسی فنکار بحیثیت فن کار اور فن کار بحیثیت انسان میں کوئی تمیز نہیں کرتے شیکسپیر ہم جنسی رہا ہوگا یا اپنی ماں کے لئے جنسی جذبہ رکھتا ہوگا۔ لیکن ان باتوں کا تعلق شیکسپیر بحیثیت انسان سے ہے لیکن ہماری دلچسپی شیکسپیر کی شعوری فنی زندگی سے ہے۔ اس کی غیر شعوری جبلی زندگی سے نہیں۔

فرائڈ نے لیونارڈو کو محض ایک آدمی سمجھا ہے۔ کسی فن کار کو محض آدمی سمجھ کر اس کی عبقریت کی تشریح کی کوشش یقیناً ناکافی ہوگی۔ لیونارڈو کی لاجوکونڈا کی تصویر کشی کی تشریح استنباط کے ذریعہ کرنا کہ وہ اس کی ماں کی یاد دلاتی ہے کوئی تشریح نہیں ہے۔

کبھی کبھی فرائڈ اپنی تشریح کے ناکافی ہونے سے خبردار نظر آتا ہے۔ وہ لکھتا ہے ہم تو خوشی سے بتا دیتے ہیں کہ کس شکل میں فن کارانہ عمل' ابتدائی ذہنی صلاحیتوں پر منحصر کرتا ہے۔ اگر ہمارے وسائل یہاں ناکافی نہیں ہوتے۔ ابھی صرف اس بات پر زور دے کر ہم خود کو مطمئن کر لیتے ہیں اور جس کے سلسلے میں شاید ہی کوئی شک ہو کہ فن کار اپنی تخلیق میں اپنی جنسی خواہش کا بھی اظہار کرتا ہے[1]۔ یہ اُن متعدد اقتباسات میں سے ایک ہے جس میں کبھی کبھی فرائڈ اپنی توضیحات کی اور جن مسائل پر وہ توضیحات منحصر ہیں اُس کے ناکافی ہونے سے اپنی آگاہی کی دلالت کرتا ہے۔ لیکن آگاہ ہونے پر بھی وہ جراٴت کے ساتھ اصولوں کے وضع کرنے سے خود کو باز نہیں رکھتا۔ وہ آگے کہتا ہے کہ لیونارڈو کے سلسلے میں "وساری" کے ذریعہ پیش کردہ اطلاع سے ہم رجوع کر سکتے ہیں۔ لیکن اس کے ابتدائی فنی کاوشوں میں ہنستی ہوئی دوشیزاؤں کے سر خوبصورت بچوں' یا اس کے جنسی موضوعات کے خاکے پر توجہ مبذول کرتے تھے[2] ___ یہ مفروضہ کہ فنی عمل کا انحصار جنسی خواہش پر ہوتا ہے بہت واضح لگتا ہے۔ فرائڈ اس بات کو جانتا ہے کہ فن میں جنسیت کی جھلک محض اتفاقی ہے۔

ہم اسے اغلب سمجھتے ہیں کہ یہی پُر اثر تحریک (Impulse) آدمی کے عہد شیر خوارگی کے اوائل میں سرگرم عمل تھی۔ اور یہ کہ اس کی سبب سے زوردار علم‌ارائی طفلانہ نقوش میں ہی متعین ہو گئی تھی۔ اور ہم مزید یہ فرض کرتے ہیں کہ ابتداءً یہ اپنی تقویت کے لئے جنسی حرکی قوت پر انحصار کرتی تھی تاکہ بعد میں یہ جنسی زندگی کا ایک اہم جز بن سکے۔ ایسی صورت میں ایسے لوگ اپنے تحقیقی کاموں میں ایسی پُرجوش عقیدت کا مظاہرہ کریں گے جو دوسرے صرف محبت میں دکھا سکتے ہیں اور وہ تحقیق کو محبت پر ترجیح دیگا

1. P 52 - Leonardo da Vinchi
2. Ibid

اس سے ہم یہ نتیجہ نکالنے کی جرأت کریں گے کہ جنسی تقویت نہ صرف تحقیق کی تحریک میں کارفرما ہوتی ہے بلکہ اکثر حالت میں تحریک کی مخصوص شدت میں بھی ہوا کرتی ہے ۔

"یہ اقتباس" ذا لبیئر لکھتا ہے کہ واضح ہے یہ حقیقت کہ فن جیسے ارفع رجحان میں جنسی عناصر کی شمولیت ہو سکتی ہے ۔ اس لئے پیدا ہوتی ہے کہ ان عناصر سے اسے مختلف مان لیا گیا ہے ۔ فن میں اپنی مخصوص صفت ہوتی ہے اور جنسیت سے اس کی تقویت محض اتفاقی امر ہے[1]۔

بعد میں فرائڈ نے یہ وثوق سے کہا کہ فن کی تخلیق میں جنسیت کا رول ملتا ہے ۔ اس وقت ہمیں ان تضادات پر توجہ دینے کی ضرورت نہیں ہے جو ہمیں فرائڈ میں نظر آتے ہیں ۔ ابھی ہماری توجہ اس کے تجزیاتی مطالعے پر ہے جو لیونارڈو کی عبقریت کے سلسلے میں اس نے پیش کیا ہے ۔ یہ اقتباسات بہرحال فرائڈ کے جنسی تجربہ سے گہرے تعلق کو ظاہر کرتے ہیں ۔ اور یہ گہرا تعلق اس کے مدبرانہ نظر کو مسخ اور محدود کر دیتا ہے

نکوس لکھتا ہے کہ ہمارے لئے یہ سمجھنا مشکل ہے کہ اگر لیونارڈو کے شہوانی ہیجان مونا لیزا سے بیدار ہوئے بھی تو اس کی تصویر میں کیوں خواہش شہوانی کا کوئی اشارہ نہیں ملتا بلکہ اس کے برخلاف صورت کی نفاست اور ذہن کی لطافت نظر آتی ہے ۔ اس کے چہرے میں بے حد معنی خیزی اور اس کے پس منظر پانی، پل اور قدرتی مناظر کی حسین جھلک ملتی ہے ۔ ہمیں اس میں کوئی جنسی کشش نظر نہیں آتی تاکہ اس کے وسیع موضوعات سے ہم لطف اندوز ہو سکیں[2]۔ وہ آگے لکھتا ہے کہ فرائڈ، لیونارڈو کی جذباتی زندگی کو بالکل ہی نظر انداز کر دیتا ہے ۔ وہ یہ بات نہیں سمجھتا کہ "جذبات و احساسات کے مجموعہ میں شہوانی ہیجان صرف ایک جبلت ہے اور وہ ہے محبت کا جذبہ اور اس کی احیا بھرے جذبات کی پیچیدہ توانائی کو نئی زندگی عطا کر سکتی ہے[3]" فرائڈ نے یہ دکھانے کی کوشش کی ہے کہ کام میں لیونارڈو کی سست روی اس کے شہوانی ہیجان اور تحقیق کی تحریک کے درمیان تصادم کے سبب تھی ۔ ممکن ہے ایسا تصادم لیونارڈو میں موجود تھا ۔ لیکن

1. Psycho-analytic at Method & Doctrine of Freuds"
2. Art and sex
3. Ibid

اس سے آگے یہ تسلیم کرنا کہ شہوانی ہیجان کی فتح سے فنی تخلیقات ہوئیں یہ نہیں مانا جا سکتا ۔

یونگ نے بتایا کہ فن کار میں توانائی کی مقدار محدود ہوتی ہے ۔ اور فنی تخلیقات کے ذریعہ یہ توانائی اس حد تک ختم ہو جاتی ہے کہ ذاتی انا میں بھی طرح طرح کے نقائص ترقی پانے لگتے ہیں ۔ اس طرح یہ کہا جا سکتا ہے کہ لیونارڈو میں توانائی کی محدود مقدار تھی اور وہ بیک وقت فن اور سائنس دونوں کے لئے خود کو وقف نہیں کر سکتا تھا ۔ دونوں طرح کے ہیجانوں میں کوئی تصادم نہیں تھا ۔ یہ اس بات سے ثابت ہو جاتا ہے کہ لیونارڈو اس وقت بھی تصویریں بنایا کرتا تھا ۔ جب اس میں سائنسی رجحانات غالب ہوا کرتے تھے ۔ یہ درست ہے کہ وہ چٹانوں کی پرتوں، پودوں کی تصویر کشی کیا کرتا تھا ۔ یہ بات اس حقیقت کو ثابت کرنے کے لئے کافی ہے کہ اس میں کوئی حقیقی تصادم نہیں تھا ۔ مصوری اور سائنس دونوں میں اس نے یکساں طور پر اپنے آپ کو وقف نہیں کیا ۔ اس سے یہ ثابت ہوتا ہے کہ دونوں میں ایک ساتھ توانائیاں صرف کرنے کے لئے اس کے پاس اتنی کافی توانائی نہیں تھی ۔ قدرتی طور پر ان دونوں رجحانات میں سے ایک کا انتخاب کرنا پڑا ۔ جب اس کا سائنسی شوق غالب رہا اس وقت بھی وہ ایک فن کار رہا اور فرائڈ خود اس کا ثبوت مہیا کرتا ہے ۔ وہ لکھتا ہے کہ "لیونارڈو نے مطالعے میں خود کو استقلال، تبحر اور یکسانی کے ساتھ لگایا جو صرف ولولے سے حاصل ہوتے ہیں اور علم حاصل کرنے کے بعد رومانی 'کام' کے اوج پر اپنی دبی ہوئی خواہش کو آزاد کر دیا ہے ۔ اپنے علم کے اوج پر جب وہ پورے علم کے ایک بڑے حصے کی پڑتال کر سکتا تھا، اس پر رقت انگیزی غالب آ گئی ۔ اور اس نے وجد آفریں الفاظ میں تخلیق کے اس حصے کی عظمت کی تعریف کی جس کا اس نے مطالعہ کیا تھا[1]۔" اس بیان میں ہم فنکار کو صاف طور پر پہچان لیتے ہیں ۔ یہ اس کے اندر کا سائنس نہیں بلکہ فن کار ہے، جو اپنے اپنے موضوع پر وجد آفریں الفاظ میں لکھنے کی ترغیب دیتا ہے ۔

یہ واضح ہے کہ فن کار لیونارڈو اور فرائڈ لیونارڈو میں فرائڈ نے کوئی تفریق نہیں کی ۔ یہ بھی واضح ہے کہ اپنے تجزیاتی مطالعے سے لیونارڈو کے فن کے سلسلے میں اس نے ہمیں کوئی سنجیدہ علم نہیں دیا

1. Leonardo da Vinice

ہے ۔ یہ کہنا کہ لیونارڈو نے مونالیزا کی مسکراہٹ کو پہلے پہل اپنی ماں کے ہونٹوں پر دیکھا تھا ' لا جوکنڈا کی کلاسیکی خصوصیات کو سمجھنے میں بہت معاون ثابت نہیں ہوتا ۔ اس طرح اپنے تجربے میں فرائڈ ناکام رہا ہے ۔ اب ہم دوستووسکی پر ایڈلر کے مختصر نوٹ کو دیکھیں ۔ اس نے فرائڈ کی طرح تفصیل سے نہیں لکھا ہے لیکن اس نے بھی ایک انفرادی عبقریت کا تجزیاتی مطالعہ پیش کرنے کی کوشش کی ہے ۔ جو دوستووسکی اور اس کی فنی تخلیقات سے ہمارے علم کو سنجیدہ اور عمیق بنا سکتا ہے ۔

اس تجزیاتی مطالعہ پر بحث کرنے سے پہلے ' ایڈلر کے عام اصولوں کا مختصر ذکر ضروری ہے ۔ اس کا یقین ہے کہ فرد کا کردار اس کے خیال سے پیدا ہوتا ہے ۔ اپنے اور زندگی کے مسائل کے متعلق ہر شخص کا ایک خیال ہوتا ہے ۔ مثلاً زندگی کا ایک نقشہ کوئی اصول حرکت ـــــ جو اس کو سمجھے اور وجہ بتائے بغیر اپنی گرفت میں لے لیتا ہے ۔ یہ اصول حرکت طفولیت کے تنگ دائرے میں جلوہ گر ہوتا ہے ۔ یہ بہت زیادہ توریثی انتخاب کے بغیر خلقی قوتوں اور خارجی دنیا کے اثرات کے آزادانہ استعمال سے نشوونما پاتا ہے[1] ۔

وہ انفرادی زندگی کا اصول ایسا ہی ہے اور ہر ایک فرد چاہے وہ فن کار ہو چاہے عام انسان اس کے زیر اثر رہتا ہے ۔ ہر فنکار کا اپنے بارے میں ، اس نقشہ زندگی اس اصول حرکت کے بارے میں یہ خیال رہتا ہے جو ہم کہہ سکتے ہیں اس پر پوری طرح مسلط ہو جاتا ہے ۔ اس اصول حرکت کے اتباع کے علاوہ کوئی چارہ نہیں رہتا ۔ دوستووسکی اس اصول سے مستثنیٰ نہیں تھا ۔ انفرادی زندگی کے اس اصول کی تصویر ایک ٹیڑھے سوال کے بغیر مکمل نہیں ہوگی ۔ انفرادی نفسیات ارتقاء کے ستون پر مضبوطی سے کھڑا ہے اور ارتقاء کی روشنی میں وہ بھی انسانی سعی کو تکمیلیت کی جدوجہد سمجھتا ہے ۔ مادی اور روحانی زندگی کی آرزو اس جدوجہد کے ساتھ اٹل طور پر منسلک ہے ۔ اس لئے جہاں تک ہمیں اس کا علم ہے ہر نفسی مظہر خود کو حرکت کی شکل میں پیش کرتا ہے ۔ جو ایک منفی حالت سے کسی مثبت حالت میں لے جاتا ہے ۔ اپنی زندگی کی ابتداء میں ہر ایک فرد ، ایک طریقہ زندگی اختیار کر لیتا ہے ۔ یہ طریق زندگی ہر ایک فرد کے لئے اپنے طریقے اور سمت میں مختلف ہوا کرتا ہے ۔ فرد تکمیلیت کی ناقابل حصول نصب العین سے اپنا مقابلہ کرتے ہوئے ہمیشہ احساس کمتری

1. Social Interest

میں مبتلا ہو جاتا ہے[1] ۔

یہ اصول حرکت فرد اور جمہور دونوں پر منطبق ہے ۔ ایک فرد یا جماعت کی حرکت منفی حالت سے مثبت حالت کے حصول سے ظاہر ہوتی ہے[2] اور اسی لئے ریڈلر یہ نتیجہ نکالتا ہے کہ زندگی کا بنیادی اصول حصول غلبہ کا اصول ہے[3] ۔ وہ مزید کہتا ہے کہ انسان ہونے کا مطلب ہے احساس کمتری کا حامل ہونا ' جو لگاتار اسے خود اپنی فتح یابی کے لئے اکساتی رہتی ہے[4] ۔

ایڈلر کے لئے دوستووسکی ایک مناسب مثال ہے ۔ دوستووسکی کے سلسلے میں کہا جاتا ہے کہ ماں باپ کے سایۂ شفقت میں رہتے ہوئے اس میں جو کمتری کا احساس پیدا ہوا ' اسے دور کرنے اور احساس برتری کے حصول کے لئے اس نے کوششیں کیں ۔ ایڈلر لکھتا ہے کہ ابتداء میں جس چیز نے اسے اکسایا تھا وہ قوت اور غلبہ کے لئے اس کی کوشش تھی اور جہاں پوری زندگی کو ایک ضابطے میں باندھنے کی کوشش میں بھی اس احساس برتری کی ترنگ موجود ہے ۔ اس کے ہیروں کے سبھی اعمال میں ہم اوپر جانے کی یہ کوشش پاتے ہیں جو انہیں دوسروں پر برتری حاصل کرنے ' نپولین کی طرح مہم سر کرنے ' خلیج کے بالکل کنارے تک پہنچنے ' یہاں تک کہ خود کو اس میں لٹکا دینے ' اس کی گہرائی میں اگرچہ چور ہو جانے کا خطرہ مول لینے پر مجبور کرتے ہیں ۔ وہ خود سے کہتا ہے کہ " میں قابل ملامت حد تک جاہ طلب ہوں[5] " ۔ فرد اور جماعت میں جاہ طلبی ' قوت کے لئے اس آرزو کو سماجی نقطۂ نظر سے تکمیل کا ایک گرانقدر مقصود ہو جانا چاہئے ۔ تکمیل کے لئے ناقص مقصود کا تعاقب ' مصیبت مول لینا ہے ۔ وہ الوداع ' وہ خاندان ' وہ قبیلے اور ہزاروں افراد جو عالمی ترقی کا راستہ کھو بیٹھے ہیں ۔ ان سب کا ایک ہی انجام ہے ۔ معدومی کسی ضرر رساں افسانے سے یا ضرر رساں افسانے پر مبنی اصول زندگی ہے ۔ چپکے رہنے کا نتیجہ صلیب پر چڑھنا ہوتا ہے جس سے نوع انسان کو کوئی فائدہ نہیں پہنچتا ۔ ایڈلر لکھتا ہے :

1. Social Interest 2. Ibid 3. Ibid 4. Ibid

5. The Theory and practice of in Individual Psychology

ہے۔ یہ کہنا کہ لیونارڈو نے مونالیزا کی مسکراہٹ کو پہلے پہل اپنی ماں کے ہونٹوں پر دیکھا تھا' لاجوکونڈا کی فنکارانہ خصوصیات کو سمجھنے میں بہت معاون ثابت نہیں ہوتا۔ اسی طرح اپنے تجربے میں فرائڈ' ناکام رہا ہے۔ اب ہم دوستووسکی پر ایڈلر کے مختصر نوٹ کو دیکھیں۔ اس نے فرائڈ کی طرح تفصیل سے نہیں لکھا ہے لیکن اس نے بھی ایک انفرادی عبقریت کا تجزیاتی مطالعہ پیش کرنے کی کوشش کی ہے۔ جو دوستووسکی اور اس کی فنی تخلیقات سے ہمارے علم کو سنجیدہ اور عمیق بنا سکتا ہے۔

اس تجزیاتی مطالعہ پر بحث کرنے سے پہلے' ایڈلر کے عام اصولوں کا مختصر ذکر ضروری ہے۔ اس کا یقین ہے کہ فرد کا کردار اس کے خیال سے پیدا ہوتا ہے۔ اپنے اور زندگی کے مسائل کے متعلق ہر شخص کا ایک خیال ہوتا ہے ـــ مثلاً زندگی کا ایک نقشہ کوئی اصول حرکت ـــ جو اس کو سمجھے اور وجہ بتائے بغیر اپنی گرفت میں لے لیتا ہے۔ یہ اصول حرکت طفولیت کے تنگ دائرے میں جلوہ گر ہوتا ہے۔ یہ بہت زیادہ توریثی انتخاب کے بغیر خلقی قوتوں اور خارجی دنیا کے اثرات کے آزادانہ استعمال سے نشوونما پاتا ہے[1]۔"

وہ انفرادی زندگی کا اصول ایسا ہی ہے اور ہر ایک فرد چاہے وہ فن کار ہو چاہے عام انسان اسی کے زیر اثر رہتا ہے۔ ہر فنکار کا اپنے بارے میں، اس نقشہ زندگی اس اصول حرکت کے بارے میں یہ خیال رہتا ہے جو ہم کہہ سکتے ہیں اس پر پوری طرح مسلط ہو جاتا ہے۔ اس اصول حرکت کے اتباع کے علاوہ کوئی چارہ نہیں رہتا۔ دوستووسکی اس اصول سے مستثنیٰ نہیں تھا۔ انفرادی زندگی کے اس اصول کی تصویر ایک دوسرے سوال کے بغیر مکمل نہیں ہوگی۔ انفرادی نفسیات ارتقاء کے ستون پر مضبوطی سے کھڑا ہے اور ارتقاء کی روشنی میں وہ بھی انسانی سعی کو تکمیلیت کی جدوجہد سمجھتا ہے۔ مادی اور روحانی زندگی کی آرزو اس جدوجہد کے ساتھ اٹل طور پر منسلک ہے۔ اس لئے جہاں تک ہمیں اس کا علم ہے ہر نفسی مظہر خود کو حرکت کی شکل میں پیش کرتا ہے۔ جو ایک منفی حالت سے کسی مثبت حالت میں لے جاتا ہے۔ اپنی زندگی کی ابتدا میں ہر ایک فرد' ایک طریقہ زندگی اختیار کر لیتا ہے۔ یہ طریق زندگی ہر ایک فرد کے لئے اپنے طریقے اور سمت میں مختلف ہوا کرتا ہے۔ فرد تکمیلیت کی ناقابل حصول نصب العین سے اپنا مقابلہ کرتے ہوئے ہمیشہ احساس کمتری

1. Social Interest

میں مبتلا ہو جاتا ہے[1]۔

یہ اُصول حرکت فرد اور جمہور دونوں پر منطبق ہے۔ ایک فرد یا جماعت کی حرکت منفی حالت سے مثبت حالت کے حصول سے ظاہر ہوتی ہے[2] اور اسی لئے ایڈلر یہ نتیجہ نکالتا ہے کہ زندگی کا بنیادی اصول حصول غلبہ کا اصول ہے[3]۔ وہ مزید کہتا ہے کہ انسان ہونے کا مطلب ہے احساس کمتری کا حامل ہونا' جو لگاتار اسے خود اپنی فتح یابی کے لئے اکساتی رہتی ہے[4]۔

ایڈلر کے لئے دوستووسکی ایک مناسب مثال ہے۔ دوستووسکی کے سلسلے میں کہا جاتا ہے کہ اس باپ کے سایۂ شفقت میں رہتے ہوئے اس میں جو کمتری کا احساس پیدا ہوا' اسے دور کرنے اور احساس برتری کے حصول کے لئے اس نے کوششیں کیں۔ ایڈلر لکھتا ہے کہ ابتدا میں جس چیز نے اسے اکسایا تھا وہ قوت اور غلبہ کے لئے اس کی کوشش تھی اور جہاں پوری زندگی کو ایک ضابطے میں باندھنے کی کوشش میں بھی اس احساس برتری کی ترنگ موجود ہے۔ اس کے ہیروؤں کے سبھی اعمال میں ہم اوپر جانے کی یہ کوشش پاتے ہیں جو انہیں دوسروں پر برتری حاصل کرنے' نپولین کی طرح مہم سر کرنے' خلیج کے بالکل کنارے تک پہنچنے' یہاں تک کہ خود کو اس میں لٹکا دینے' اس کی گہرائی میں اگرچہ چور ہو جانے کا خطرہ مول لینے پر مجبور کرتے ہیں۔ وہ خود سے کہتا ہے کہ "میں قابل ملامت حد تک جاہ طلب ہوں[5]"۔ فرد اور جماعت میں جاہ طلبی' قوت کے لئے اس آرزو کو سماجی نقطۂ نظر سے تکمیل کا ایک گرانقدر مقصود ہو جانا چاہئے۔ تکمیل کے لئے ناقص مقصود کا تعاقب' مصیبت مول لینا ہے۔ وہ الوداع' وہ خاندان' وہ قبیلے اور ہزاروں افراد جو عالمی ترقی کا راستہ کھو بیٹھے ہیں۔ ان سب کا ایک ہی انجام ہے۔ معدوم کسی ضرر رساں افسانے سے یا ضرر رساں افسانے پر مبنی اصول زندگی ہے۔ چپکے رہنے کا نتیجہ صلیب پر چڑھنا ہوتا ہے جس سے نوع انسا کو کوئی فائدہ نہیں پہنچتا۔ ایڈلر لکھتا ہے:

1. Social Interest 2. Ibid 3. Ibid 4. Ibid
5. The Theory and practice of in Individual Psychology

"جن لوگوں نے عوامی فلاح کے لئے کچھ بھی نہیں کیا ہے ان کا کیا ہوا؟ جواب ہے' وہ بالکل ہی مٹ گئے۔ ان کا کچھ بھی باقی نہیں رہا۔ وہ ٹھنڈا جسم اور روح بن گئے ہیں۔ زمین انہیں نگل گئی ہے۔ ان کے ساتھ یہ سب کچھ ویسے ہی وقوع پذیر ہوا ہے جیسے معدوم حیواتی انواع کے ساتھ کیونکہ وہ دنیا کے حقائق کے ساتھ ربط وضبط قائم نہیں کرسکے۔ یقیناً یہاں کوئی خفیہ اصول کارفرما ہے۔ ایسا لگتا ہے کہ قدرت نے حکم دیا ہو۔ دور ہٹو۔ تم نے زندگی کے معنی نہیں سمجھے۔ تم نے زندگی کے معنی نہیں سمجھے۔ تم مستقبل میں قائم نہیں رہ سکتے۔"[1]

اس حشر سے بچنے کے لئے فرد کو سماجی احساسات سے مملو ہونا چاہئے' فلاح عامہ کی منزل تک پہنچنے کے لئے جدوجہد کرنی چاہئے۔ وہ منزل ایسی ہے جو جملہ نوع انسانی کے لئے ایک مثالی سماج کی نمائندگی کرتی ہے۔ اور جو ارتقا و عروج کا ارفع ترین زینہ ہے۔ ایڈلر ارتقا کی زمین پر مضبوطی سے کھڑا ہے۔ مضبوط تر سماجی خیالات نوع انسانی کی جدوجہد میں اس کا یقین ہے۔ انسانیت اس مسئلے سے آگاہ ہے۔ سماجی تصور ہے جو کلیت کی ارفع ترین منزل تک پہنچنے کے لئے اکساتی ہے۔ ہم میں یہ سماجی احساسات موجود رہتے ہیں اور اپنے مقصد کی تکمیل کی کوشش میں اسے مضبوط مخالف سمتوں کا سامنا کرنا پڑتا ہے۔ اسے بکثرت مزاحمت کا سامنا کرنا پڑتا ہے۔ لیکن آخری کامیابی میں ایڈلر کا پورا یقین ہے۔ بجا توقع قائم ہے کہ مستقبل بعید میں اگر انسان کو کافی مہلت ملتی تو سماجی احساس کی یہ قوت ان تمام قوتوں پر فتح حاصل کرے گی جو اس کا سد راہ ہوتی ہے۔ تب یہ انسان کے لئے اتنی ہی فطری چیز ہوگی جتنا کہ سانس لینا۔ فی الحال واحد متبادل یہ سمجھنا اور تعلیم دینا ہے کہ ایسا ناگزیر طور پر ہوگا۔"[2] عمومی اہمیت کی ان باتوں کو چھوڑ کر ہم پھر دوستووسکی کی طرف رُخ کریں' ایڈلر' دوستووسکی کو اس لئے سراہتا ہے کہ وہ اس کے نظریے کی سبھی شرطوں پر پورا اترتا ہے۔ دوستووسکی کو ابتدا ہی سے طاقت حاصل کرنے کی لگن تھی۔ وہ قابل ملامت طور پر ہوس مند تھا' اس کی ہوس مندی اس طرح کی نہیں تھی جس کا نتیجہ معدومی ہوتا ہے بلکہ یہ قوم

1. Social Interest

2. Social Interest

کے لئے کسی قدر مفید تھی۔ اس نے اپنے ہیروؤں کی تخلیق اپنے ہی پیکر میں کی ہے۔" اس نے اپنے ہیروؤں کے ساتھ اس طرح کا طرز عمل اختیار کیا۔ اس نے انہیں ان تمام حدود سے دیوانہ وار بڑھ جانے دیا جو اس نے قوم داری تعاون کے منطقی تقاضوں کے حصول میں دریافت کیا تھا۔ وہ انہیں انکی ہوس مندی' بے جا غرور' خود پسندی کو مشتعل کرکے زندگی کے انتہائی حدود اخیر تک بہالے گیا اور تب اس کی راہ میں جذبات بکھیر دیا اور انہیں پھر فطرت انسانی کی عائد کردہ حد تک واپس لے آیا جہاں اس نے انہیں ثنا خوانی کے نغمے گانے کے لئے چھوڑ دیا ہے۔[1] یعنی کہ دوستووسکی جرأت مندانہ زندگی کو بڑی کی محبت کے ساتھ متحد کرنے میں کامیاب رہا ہے۔ ایڈلر لکھتا ہے کہ " اس سرحد پار اس کے ہیروؤں کا مقدر ان کی قسمت اختتام پر پہنچتی ہے۔ اسی حد تک جانے کی اسے بھی ترغیب ملی۔ وہاں اسے ایک پیش اندیشگی ملی کہ انسانی جوہر کی سب سے سیر حاصل تکمیل وہیں ہوگی جو بھائی چارگی کی شکل میں ہوگی اور اس لئے اس نے یہ سرحد انتہائی درستی کے ساتھ کھینچی' ایسی درستی کے ساتھ جو اس کے عہد سے پہلے بہت کم لوگوں نے کھینچی تھی۔"[2]

یہ سب درست ہوسکتا ہے' لیکن یہ دوستووسکی کے فن کو سمجھنے میں ہماری مدد نہیں کرتا۔ ایڈلر کی فرائڈ سے اسی پہلو سے یکسانیت ہے کہ وہ بھی فنکار اور انسان کے درمیان کوئی تفریق نہیں کرتا۔ وہ دوستووسکی تک اس پہلو سے نہیں پہنچ پایا' جس پہلو سے ایک ناول نگار تک کوئی پہنچ سکتا ہے۔ یہ بھی اچھا ہی ہوتا کہ دوستووسکی ایک ناول بھی نہیں لکھتا۔ یہ سچ ہے کہ ایڈلر دوستووسکی کے ہیروؤں کا حوالہ دیتا ہے۔ لیکن اس سے کوئی حقیقی فرق نہیں پڑتا۔ ایڈلر نے جن اسرار سے پردے اٹھائے ہیں وہ یکساں طور سے کسی فلسفی پر یا خود اس پر بھی منطبق ہوسکتا ہے۔

ایڈلر دوستووسکی کی زندگی کے ایک خاص حادثے کی طرف اشارہ کرتا ہے جو اس کی نظر میں خاص اہمیت کا حامل ہے اور امکانی طور پر جس سے دوستووسکی کی عبقریت کا راز فاش ہوجاتا ہے۔ لیکن ان

1. Individual Psychology

2. Ibid,

دوستووسکی اپنے والد کی ریاست میں گھومتے ہوئے بہت دور تک نکل گیا تھا۔ جب وہ کھیتوں کو پار کر رہا تھا تو اس کے کان میں کسی کو پکارنے کی آواز سنائی دی۔ بھیڑیا آرہا ہے۔ یہ سن کر وہ ٹھٹھک کر رک گیا۔ پناہ لینے کے لئے وہ اپنے والد کے گھر کی طرف بھاگا۔ اسی وقت اس نے کھیت میں ایک کسان کو دیکھا اور تحفظ کے لئے اس کے پاس دوڑ کر پہونچ گیا۔ ڈر سے کانپتے اور روتے ہوئے اس نے کسان کا ہاتھ پکڑ لیا۔ اور اسے خوف کا سبب بتایا۔ کسان نے دوستووسکی کے جسم پر اپنی انگلی سے صلیب کا نشان بنایا، اس نے تسلی دی اور یقین دلایا کہ وہ بھیڑیئے سے اس کی حفاظت کرے گا۔ یہاں اہم چیز بھیڑیا ہے جو اُسے ایک انسان کے پاس جانے پر مجبور کرتا ہے جس چیز نے اسے بیوی کی تنہائی کے خیال سے کانپنے پر مجبور کیا وہ تجربے میں بھیڑیئے سے موازنہ کے لائق ہے۔ بھیڑیا اسے ایک غریب اور تنہا شخص کے پاس واپس پہنچا دیتا ہے اور وہاں صلیب کے نشان میں اس نے تعلقات کی استواری کی کوشش کی، وہاں اس نے تعاون دینے کی خواہش کی۔ "میری ساری زندگی میرے ہم وطنوں کی ہے اور میرے سارے خیالات انسانیت کے۔" جب وہ یہ کہتا ہے تو اس کا مطلب یہی ہوتا ہے۔[1]

یہ واقعہ ایڈلر کو اتنا اہم کیوں لگتا ہے یہ واضح ہے۔ ایسا لگتا ہے کہ اس کے تجزیہ کے لئے یہ ایک نادر ثبوت فراہم کرتا ہے۔ ہمیں یہ دیکھنا ہے کہ یہ واقعہ انسان کو سمجھنے میں ہماری مدد کر سکتا ہے، لیکن ایک فن کار کی حیثیت سے دوستووسکی کی عبقریت کی تشریح کے لئے یہ ناکافی ہے۔ علاوہ ازیں یہ واضح ہے کہ جس چیز نے ایڈلر کو متاثر کیا وہ دوستووسکی کی غیبی تصویر ہے۔ اس کا فن نہیں ہے، فن سے بالکل بحث نہیں کی جاتی ہے جو واحد تنقیدی رائے دی گئی ہے۔ وہ دوستووسکی کے کرداروں کی تکمیل وحدت کے بارے میں ہے۔ اس کا ہر ایک کردار سڈول، مضبوط اور پلاسٹک کے مجسمے کی طرح نظر آتا ہے جو لگتا ہے کہ کسی لافانی سانچے میں ڈھالا گیا ہو۔ وہ ان ہستیوں کا مقابلہ انجیل کے، ہومر کے یا یونانی المیوں کے کرداروں سے کرتا ہے لیکن تھوڑی ہی دیر بعد اس کی قلعی کھل جاتی ہے اور یہ بالکل واضح ہو جاتا ہے کہ ان کرداروں میں اس کی دلچسپی اس لئے ہے کہ وہ اس کے نظریے کی مثالیں بنتے ہیں۔ ان کا

1. Individual Psychology

ہر ہیرو (Hero) اطمینان سے اس فضا میں حرکت کرتا ہے۔ جو ایک طرف دائرۂ شجاعت سے گھرا ہے۔ جہاں ہیرو بھیڑیا بن جاتا ہے اور دوسری طرف دوستوں کے لئے محبت کے خطوط سے، یہ دوہرا محور اس کے ہر ایک کردار کو ایسی مضبوط بنیاد اور ایسا مستحکم اور متعین نقطۂ نظر عطا کرتا ہے کہ وہ ہمارے احساسات اور یادداشت پر نقش ہو سکے[1]۔ کوئی بھی محور، دوسرا اکہرا، ان کرداروں کو ہمارے احساسات اور یادداشت پر اس وقت نقش نہیں کر سکتا، جب تک اس میں کچھ اور نہ ہو اور اس کا ایڈلر کو کوئی علم نہیں ہے۔

ان کرداروں میں ایڈلر کی دلچسپی، ادبی نقاد کی سی نہیں ہے۔ وہ انہیں اس لئے پسند کرتا ہے کہ وہ اس کے نظریے کے سانچے میں بڑی آسانی سے ڈھل جاتے ہیں اور دوستووسکی کے غیبی پیکر کی مثال بن جاتے ہیں جن کی وہ بے اختیارانہ تعریف کرتا ہے۔ "ہم یہ کہنے کی جسارت کرتے ہیں کہ اس کا نفسیاتی غیبی پیکر نفسیات کے مقابلے میں زیادہ اثر انداز ہوا کیونکہ اسے فطرت کا زیادہ بہتر علم تھا اور نفسیات نے تصوری طور پر ترقی کی ہے[2]۔ اس کے مطابق دوستووسکی آج بھی ہمارا استاد قرار دیا جا سکتا ہے۔ کیونکہ کسی ماہر نفسیات سے جتنے کی طلب اور امید کی جا سکتی ہے اس سے کہیں زیادہ اس نے دیکھا ہے۔ دوستووسکی غیبی پیکر کے لئے ایڈلر ایک آخری ثبوت پیش کرتا ہے۔ اس کا خیال ہے کہ، بغیر کسی مقصد یا آدرش کے کوئی نہ تو عمل کرتا ہے اور نہ سوچتا ہے۔ علم نفسیات کے طالب علموں کے جدید ترین نتائج مستقل ہو جاتے ہیں[3]۔ اس سے آخر کار سارے اسرار ظاہر ہو جاتے ہیں۔ اس عظیم فن کار کی یہ تعریف و توصیف اس سیدھی سی بات سے پیدا ہوتی ہے کہ اس کے اور ایڈلر کے خیالات میں یکسانیت ہے۔

آخری تجزیہ کے طور پر سب سے عقیدت مندانہ تعریف کی بنیاد دوستووسکی نہیں، بلکہ خود ایڈلر ہے، جس نے غیبی پیکر کی شکل میں ہمارے سامنے "زندگی کے بنیادی اصولوں" کو واضح کیا ہے، جس نے انسانی فلاح کی رہنما اصولوں کی طرف اشارہ کیا ہے اور جس نے بغیر کسی مزاحمت کا سامنا کئے انسانی اکملیت کے مقصد کا حصول ہمارے لئے ممکن قرار دیا ہے۔ اس طرح اس نے ثابت کر دیا ہے کہ وہ انسانیت کا محافظ Saviour

1. Ibid 2. Ibid
3. Ibid

ہے ۔ فرائڈ اور ایڈلر دونوں ہی ایک ناپختہ خیال سے ابتدا کر کے انفرادی عبقریت کا تجزیاتی مطالعہ پیش
کرتے ہیں جو اس خیال کی وضاحت کرتا ہے ۔ فرائڈ کی دلچسپی اس میں ہے کہ فن میں جنسی تصورات کی کیا
اہمیت ہے اور ایڈلر کی دلچسپی اصول حرکت میں ہے جو زندگی کا اصول ہے اور دونوں اپنے اپنے اصولوں
کو مکمل طور پر ثابت کرنے کی فکر میں ہیں ۔ ایڈلر نے اس کے لئے فن کار کا انتخاب کیا ہے ۔ یہ بالکل اتفاقی
ہے ۔ اگر فن کار کے بجائے کوئی فلسفی ہوتا تو وہ بھی اس کے لئے اتنا ہی بہتر ہوتا ۔۔ فرائڈ کے لئے بھی
فن ان موضوعات میں شامل ہے ، جو جنسی تصورات سے متعلق اس کے عام اصولوں کو ثابت کرنے کی فکر میں
ہیں ۔ ایڈلر نے اس کے لئے فن کار کا انتخاب کیا ہے ۔ یہ بالکل اتفاقی ہے ۔ اگر فن کار کے بجائے کوئی
فلسفی ہوتا تو وہ بھی اس کے لئے اتنا ہی بہتر ہوتا ۔۔ فرائڈ کے لئے بھی فن ان موضوعات میں شامل ہے ۔ جو
جنسی تصورات سے متعلق اس کے عام اصولوں کو ثابت کرتے ہیں ۔ جو بھی ہو ، کسی ناپختہ تصور کو ساتھ لے کر
چلنا ہمیشہ خطرناک ہوا کرتا ہے ۔ خاص طور پر تنقید میں ، اڈونٹ گوری ملیجین پر توجہ دیجئے ۔ وہ اس ناپختہ
نظریئے کے ساتھ شروع کرتا ہے کہ غیر متغیر طور پر صرف دو کام ہوتے ہیں[1] ۔ وہ مسرت عطا کرنے والا ہوتا ہے[2] ۔
ایسا کرنے کے پس پشت وہ تخلیقی مصنف غیر ذمہ دار مبلغ ہے ۔ تخلیقی مصنف جس چیز کی تبلیغ کرتا ہے کہ
وہ اس میں پوشیدہ پروپگنڈے کو کھول کر سب کے سامنے رکھ دے ۔۔ اور اس کی قدر و قیمت معلوم
کرے ۔ جس فرض کو دوسروں نے نظر انداز کر دیا ہے ۔ اسے تخلیقی مصنف اپنی صلاحیت کے مطابق
جہاں تک ممکن ہو پورا کرتا ہے ۔ وہ چار مصنفین برنارڈ شا ، آندرے ژید ، سگمنڈ فرائڈ اور برٹرینڈ رسل ۔۔
کا انتخاب کرتا ہے اور جس فلسفے کی وہ تبلیغ کرتے ہیں اس کی جانچ کرتا ہے اور ان میں سے ہر ایک کا
مطالعہ وہ بالکل یکساں طور پر کرتا ہے ۔ عملی نقطۂ نظر سے دیکھیں تو شاید ماہر نفسیات ہو سکتا تھا یا فرائڈ
ڈرامہ نگار ۔ باوجود اس کے ' ہمیں بتایا جاتا ہے کہ تخلیقی مصنف کے پاس لوگوں کو اپنا ہم خیال بنانے کا
بہت ہی قوی وثوق ہوتا ہے ۔ لیکن وہ ان خیالوں کی معقولیت پر کوئی توجہ نہیں دیتا[3] ۔" آج جبکہ غیر معتبر

1. Our present philosophy of life

2. Ibid 3. Ibid

فلسفوں کی بھرمار ہے ۔ نقاد کا یہ فرض ہے کہ وہ ہمیں یہ بتلائے کہ ہمیں مسرت حاصل کرتے وقت کس چیز
پر توجہ دینا ہے ۔ اسی لئے وہ کہتا ہے کہ ہمیں ایسے نقادوں کی ضرورت ہے جو ان اثرات (خیالاتی تغیر کے
سلسلے میں) کے اسباب پر غور کریں گے تخلیقی مصنف اپنے قاری میں پیدا کرتا ہے ' جو اس پر غلبہ حاصل
کریں گے اور اس فلسفے کو پہچانیں گے ۔ جسے وہ اپنی تخلیق کے ذریعہ واضح کرنا چاہتا ہے ۔ اور تب اس
فلسفے کی توضیح کریں اور اس کی قدر و قیمت کا تعین کریں[1] ۔

وہ اس جذباتی اثر کی تہہ کو پہنچنے میں اتنا کامیاب ہو گیا ہے کہ ہم ان تخلیقی مصنفوں کی تخلیق کو
کسی ایسے ناقد کے ساتھ ملانے کا خواب بھی کبھی نہیں دیکھتے ۔ جیسا کہ رچرڈ مارچ نے کہا ہے " اس میں
شبہ نہیں کہ اس کام کے آخر میں جس سے اس کے قارئین متفق ہوں گے ' مسٹر ملیجین اُس کو بہت ہوشیاری
اور پُر اثر طریقے سے کرتے ہیں جس میں اگر بتایا نہ جائے تو کسی کو شک نہ ہوگا کہ یہ ایک فن پارہ تھا جس پر کام
کیا گیا تھا ۔ کوئی سیاسی پمفلٹ یا علمی رسالہ نہیں ۔ اور یہ کبھی بہت واضح نہیں ہوا ہے کہ آیا مسٹر ملیجین کو خود اس
بات کی فکر ہوئی کہ یہ کس زمرے سے تعلق رکھتا ہے ' اگر وہ مضر فلسفہ کا سہارا لے کر یہ نہ دکھائے کہ یہ کس
کے لئے ہے اور کس کے لئے نہیں ہے[2] "

ایسے نظریئے جو خطرہ ہے اس پر مزید زور دینے کی ضرورت نہیں ہے ۔ فرائڈ یا ایڈلر کی کوشش
کے مقابلے میں بودوئے نے " تحلیل نفس " اور " جمالیات " نام کی اپنی تصنیف میں اس کا کہیں زیادہ
مفصل اور صحیح کوشش کی ہے وہ قابل ملامت حد تک ہوس مند " ہے ۔ ورہیرن Verhearen
کے تجزیاتی مطالعے کو پیش کرنے کے بعد بھی مطمئن نہ ہو کر اس نے کم از کم اس کی بنیاد رکھنے کی کوشش کی ہے ۔
جسے وہ جمالیاتی سائنس کا نام دیتا ہے ۔ وہ چارج برگر ماتھیوڈ ورفلور یلوبے ' فرڈینڈ سورل ملے ڈر اور
جے بودوز کے ذریعہ کئے گئے ، مختلف اشخاص کے تجزیاتی مطالعے کا حوالہ دیتا ہے ۔ اور کہتا ہے ۔
" یہ اولین اقدام اگرچہ تجرباتی ہو سکتے ہیں ' مگر قرین اور ان سے عمدہ نتائج کی توقع بھی ہے ۔ یہ اس

1. Ibid

2. Scrutiny 'June 1936'

بات کو ظاہر کرتے ہیں کہ ہم لوگوں نے فن کی نفسیات اور جمالیات کے سائنس کی بنیاد رکھی ہے۔ جو فن کو نفسیاتی حالت مرض یا محض فہرست بنائے جانے کے لائق ایک موضوع سمجھنے پر خود کو پابند سمجھے بغیر، کسی لاحاصل تبحر کی دلیل بننے کے خطرے کا شکار ہوئے بغیر، زندگی سے ربط کھوئے بغیر اور حُسن شناسی سے محروم ہوئے بغیر حقیقتاً سائنسی ہوگا۔ یہاں امتزاج کی طرف کوشش کی ایک دلیل ملتی ہے ...... فن اور سائنس کے درمیان باہم مفاہمت حاصل کرنے کی کوشش گذشتہ چند برسوں سے فن اور سائنس میں ایک دوسرے کو بے حد نفرت کی نگاہ سے دیکھنے کا رجحان پایا جاتا ہے۔ کسی قدر رکیک نفرت، جس پر گوئٹے اور دا ونچی مسکرا دیتے[1]

بلند عزائم کافی حد تک واضح ہیں۔ فن کی نفسیات اور جمالیات کی سائنس پر بعد میں بحث کی جائے گی۔ ہم اس کا جائزہ لیں کہ بودوین کا تجزیاتی طریقہ ورہیرن اور اس کی نظموں کو بہتر طور سے سمجھنے میں ہماری مدد کرنے میں کس حد تک کامیاب ہوتا ہے۔ یہ تو واضح ہے کہ بودوین نے ان نظموں کا احتیاط اور تفصیل کے ساتھ مطالعہ کیا ہے۔ یہ بھی واضح ہے کہ وہ ان نظموں کو پسند کرتا ہے اور ان سے ہمیشہ متاثر ہوا ہے۔ وہ فرائڈ یا ایڈلر سے یقیناً زیادہ زود حس ہے تاہم اس کی دلچسپی ادبی نقاد کی دلچسپی نہیں ہے۔ اس کی زیادہ تر دلچسپی مستعمل علامات ہیں اور ان علامات کے معنی ہیں جو اس طرز میں ہے جس میں وہ متضاد تحریکوں میں سے منعکس ہوتی ہیں، ان کی قدر و قیمت اور اس کے فنکارانہ اظہار میں ہے۔ ہمیں جو ملتا ہے وہ ورہیرن کے ارتقاء کی تفصیل ملتی ہے کہ کس طرح دروں بینی سے بیروں بینی تک وہ بدلتا ہے اور یہ کہ اس کی نظمیں محض تشریحی دستاویز کی طرح استعمال کی گئی ہیں۔ ان نظموں کی عمدگی کو بطور نظموں پر کبھی بحث نہیں کی گئی ہے۔ ایک مثال بودوین کے طریقے کو واضح کرے گی۔ ابتدائی نزاکت کا آغاز "لایعنل خیالات" نامی نظم سے ہوتا ہے، جس میں ایک جانور کی محبت کا ذکر ہے۔

دور نیچے، میں اس کی آواز سنتا ہوں
اس کی آواز، اوہ ـــــ مری چھوٹی

---

1. Psycho-Analysis and Aesthetics

نرم و نازک دوست
جو چلی گئی اس دوسری دنیا کی طرف
بے حد نرم و نازک کہ نہ مجھے اور نہ کسی کو
نہ یہ اندازہ ہوا کہ
موت کیا ہے؟'

مشہور نظم "پانی کا مسافر" جو جانتے ہیں وہ ممکن ہے فوراً "دور کی آواز" اس عورت کی آواز میں یکسانیت پائیں گے جو ممکنات کی دوسری طرف سے رو کے مخالف جانے کی کوشش کرنے والے پانی کا ناخدا کا استقبال کرتی ہے اور اس کی پوری زندگی حاصل کرنے کی خواہش ظاہر کرتی ہے۔

پانی کا مسافر ہاتھ میں ڈنڈا لئے
مخالف رو میں دیر سے
جدوجہد کرتا رہا تھا، دانتوں کے بیچ ایک سبز تنکا دبائے
لیکن لطف! جو اشارے سے اُسے بلا رہی تھی
ترنگوں کے اس پار سے، وہاں سے،
ہمیشہ دور ترنگوں کے ادھر ادھر
اندھیرے میں ہٹتی جا رہی تھی

لایعنل خیالات میں شاعر اپنے چھوٹے دوست سے بات کرتا ہے جس کی موت واقع ہو چکی ہے۔ جن لوگوں کو ہم تم جانتے تھے ان میں

تمہاری دادی اکثر مجھ سے کہتی ہے
پورے دل و دماغ سے، ہمارے بچپن کی
ان ویران سالوں کی باتیں
اس کی باتیں سن کر ہی سب کچھ
پھر دیکھنے لگتا ہوں

اس کے ان کے بچپن کی کچھ تصویریں ایک ساتھ سامنے آتی ہیں اور ان کے عکس سطحِ دماغ سے اُبھرنے لگتے ہیں۔ تھوڑی دیر بعد وہ ملاح کی آوازوں کی بات کرتا ہے۔ یہ ندی جو دونوں بچوں کے لئے دنیا کا اختتام ہے۔ اور ندی کا ملاح۔ ان سے ہم "لے دھلا زالے اوزوا" والی نظم پر پہنچ جاتے ہیں۔ اور اس طرح دونوں یادداشتوں میں مکمل تعلق قایم ہوجاتا ہے۔ اس میں شک نہیں کہ جو آواز ملاح کا استقبال کرتی ہے اس میں بچپن کے اسی ساتھی کی آواز کا عنصر شامل ہے جو ندی پار کرکے دوسری دنیا میں داخل ہوچکا ہے۔

ایک دن مجھے یقین دلایا گیا
وہ تاروں کے دیس میں کھو گئی ہے
گھونگھٹوں کے ساتھ انگلیوں کے درمیان گلاب لئے
اس کا نقش میرے دل میں اَمٹ ہوچکا ہے
اتنا حسین کہ
میرا دل مکمل طور پر اس کی طرف چلا گیا

مکمل طور پر اس کی طرف چلا گیا۔ ٹھیک ویسے ہی جیسے "ناخدا" ناگمی کی طرف چلا گیا اور بچپن کے نقوش زندگی کے دھارے کے مخالف۔ ناخدا کی یہ مخالف رو وضاحت کے ساتھ اس رجحان کو ظاہر کرتی ہے۔ جسے ماہر نفسیات راجع رجحان Reqnessive Tendency کہتے ہیں اور جو دروں بینی (Introversion) کی ایک باضابطہ خصوصیت کو واضح کرتی ہے۔ ایسا رجحان رکھنے والا زندگی کے حقائق کی طرف مڑنے کے بجائے، بچپن کے تصورات کی طرف مڑتا ہے، اس میں ہمیں اندرون مشاہدہ کے سمت کی ایک جھلک نظر آتی ہے۔[1]

اس طویل اقتباس کو صحیح ثابت کرنے کی ضرورت نہیں۔ یہ نئے طریقے کا ایک عمدہ نمونہ پیش کرتا ہے۔ اب ہم تفصیلاً اس کا جائزہ لے سکتے ہیں۔ بودوین جس چیز کو اہم سمجھتا ہے اس پر

1. Psycho-Analysis and Aesthetics

اپنی رائے قائم کرلیتا ہے۔ بعض تصورات جو اس کے لئے پُر معنی ہیں اور جو اس کی رہنمائی سیدھے وا میران میں پائے جانے والے رجعت پسندانہ رجحان کی طرف کرتے ہیں" جو کہ دروں بینی کی باقاعدہ خصوصیات میں سے ایک ہے" دروں بینی کی اس حقیقت کو حتمی طور سے تسلیم کرلینے سے نظموں میں اس کی دلچسپی ختم ہوجاتی ہے۔ تب وہ دوسری نظموں کی طرف یا یوں کہیں کہ دیگر نقوش کی طرف بڑھ جاتا ہے اور ان پر اسی شکل میں غور و فکر کرتا ہے۔ ایک کے بعد دوسرے نقوش آتے ہیں اور وہ نہیں پُر اعتماد طریقے سے یہ بتانے کی کوشش کرتا ہے کہ ان کی کیا حیثیت و اہمیت ہے۔ مثال کے طور پر سونا زندگی کی خوش حالی کی علامت ہے۔ اور ظلمت موت کی۔ ایسا معلوم ہوتا ہے کہ نظموں کا وجود صرف انہی نقوش کے لئے ہے۔ تنقید کا کام تجربات کی قدر و قیمت کی جانچ ہے اور بودوین کو اس کا کوئی تجربہ نہیں ——

دو نظموں Ardeurs naive اور Lepassurd' eaia میں تجربات کی قدر و قیمت کی کوئی جانچ نہیں ہے Ardeurs naive جیسا کہ ہمیں معلوم ہے۔ ایک بچے کی محبت سے متعلق نظم ہے۔ اس نظم میں شاعر اپنے حلقے دوست سے باتیں کرتا ہے جو مرچکا ہے۔ وہ ہمیں (اس نظم میں) اپنے بچپن کی چند تصویریں پیش کرتا ہے۔ شاعر کے سیدھے سادے جذبات اس کی نگاہوں کو بچپن کی طرف موڑ دیتے ہیں اور وہ ہمیں بتاتا ہے کہ اس ننھی بچی کے لئے جواب مرچکی ہے، اس کی محبت نے ایک پُراسرار میلان بخشا ہے۔ لیکن یہ جذبہ روحانی نہیں تھا۔ اس میں ایک اُلجھا ہوا احساس بیدار تھا۔ یہ سب کچھ بہت ہی دلچسپ ہے لیکن اس تجربہ کی، جسے شاعر ظاہر کرنا چاہتا ہے، جانچ نہیں کی گئی ہے۔ اور اس نظم کے متعلق ان معمولی چیزوں کو بتانے کے لئے ہمیں کسی ماہر نفسیات کی ضرورت نہیں ہوئی۔

بودوین کی دلچسپی ان نقوش میں اس لئے ہے کہ ان کی مدد سے وہ وہیرا میران کی روح کی پنہائیوں میں جھانک سکتا ہے۔ یہ نظمیں، خصوصاً کامیاب نظمیں، نتیجہ میں تصورات کے بہت ہی پختہ اور بہت ہی باقاعدہ ارتکاز کا اور یہ ارتکاز کسی جذبہ یا شاعر کی روحانی کشمکش کی علامت ہے۔ اس لئے ان تصورات کا تجزیہ ہماری رہنمائی ان گہرے احساسات کی طرف کرتے ہیں جن کا اظہار نظموں میں کیا گیا ہے۔ وہ یہ خیال ظاہر کرتا ہوا نظر آتا ہے کہ ارتکاز لازمی طور سے قوی جذبات کی طرف اشارہ

کرتا ہے، اور یہ کہ جن نظموں میں علامتی معنی کی کثرت ہوتی ہے وہ یقیناً شاہکار ہوا کرتی ہیں۔ یہ خیال ناقابلِ قبول ہیں کیونکہ ارتکاز حقیقی سے زیادہ ظاہری ہو سکتا ہے اور مختلف وجوہات کی بنا پر بھی ہو سکتا ہے۔ نیز ایک نظم علامتی معنی سے پُر ہونے کے باوجود بہت ہی گھٹیا نظم ہو سکتی ہے۔ اس چیز کو بہت آسانی سے دکھایا جا سکتا ہے کہ تصورات پر اس طرح جمے رہنے اور ان کی اہمیت کو طول دینے کا نتیجہ تنقیدی خطا ہو سکتی ہے۔ اس طریقے کا فطری نتیجہ صرف ان ہی نظموں کو قابلِ قدر سمجھنے کا رجحان ہوتا ہے جو ایسے بہت سے پُر معنی تصورات پیدا کرتی ہیں، یہ رجحان خود بودوین میں موجود ہے ـــــ ہمیں ان تصانیف سے متعلق اپنے فیصلوں پر نظرِ ثانی کرنی ہوگی جنہیں اب تک دوسرے درجے میں رکھا گیا ہے اگر تجزیے کے دوران ان تصانیف کو معنی سے پُر دکھایا جاتا ہے۔ ورہیرن کے ڈراموں کے ساتھ بھی یہی بات ہے۔ اس طرح سے بہت سی نظمیں جو تجزیہ کی تشریح کرنے میں بیش قیمت رہی ہیں ان پر نظرِ ثانی کرنی چاہیے اور تب وہ ایسے مجموعے میں شامل کئے جانے کے لائق ہوں گے جن میں اب تک ان کی شمولیت نہیں ہوئی ہے۔[1]

یہ بہت واضح ہے کہ یہ انداز غیر ناقدانہ ہے۔ بودوین کہتا ہے کہ ورہیرن کے ڈرامے کی قدر میں کمی نغماتی ڈرامے کے خلاف تعصب کی بنا پر ہے۔ ورہیرن کے ڈرامے علامتی معنوں سے پُر ہیں اور اسی لئے انہیں اچھا ہونا ہی چاہیے ـــــ دلیل کے لئے یہی طریقہ وہ اختیار کرتا ہے۔ وہ وثوق سے کہتا ہے کہ یہ ڈرامے بہت ڈرامائی ہیں لیکن جو دلیلیں وہ پیش کرتا ہے، وہ بہت معقول نہیں ہیں۔ وہ کہتا ہے کہ ورہیرن کے نغمے لازمی طور پر ڈرامائی اور حرکت سے بھرے ہیں اور اسی لئے ڈراموں کو بھی بہت ڈرامائی ہونا ہی چاہیے کیونکہ جب نغمے خود اتنے ڈرامائی ہیں ـــــ تو اسی طرح اس کے ڈرامے اسی خصوصیت سے پُر کیسے نہ ہوں گے[2] یہ قدرے بچکانہ دلیل ہے۔ براؤننگ کے نغمے یقینی طور پر ڈرامائی ہیں لیکن اس کے ڈرامے افسوس کن حد تک ناکامیاب ہیں۔ جو بات براؤننگ کے سلسلے میں صحیح ہے

1. Psycho-analysis and Aesthetics.

2. Ibid

وہ ورہیرن کے سلسلے میں بھی صحیح ہو سکتی ہے۔ جو بھی ہو یہ دلیل خود اس قابل نہیں ہے کہ ان ڈراموں کی فضیلت کو ثابت کر سکے اور ہمیں کوئی دوسری تنقیدی دلیل حاصل نہیں ہے۔ ان ڈراموں میں بودوین واقعتاً جس چیز سے متاثر ہوا ہے وہ ان کا مضمون ہے ـــ Lecloitne کا مضمون ایک بیٹا ہے جس نے اپنے باپ کو قتل کر دیا ہے۔ Philippell میں باپ بیٹے کا قتل کر دیتا ہے Helen de sporte میں قتل کے ساتھ تزویجِ محرمات اور جنسی عشق کی چاشنی شامل کر دی گئی ہے"[1]۔ ان ڈراموں میں ورہیرن نے ان عفریتوں میں زندگی ڈالی ہے۔ جو جدید نفسیات کی رُو سے ہمارے لاشعور کی گہرائی میں خوابیدہ رہتے ہیں[2]۔ اس لئے بودوین ان ڈراموں کی اتنی تعریف کرتا ہے۔ ورہیرن سے ان عفریتوں کی ملاقات ہوئی ہے۔ اس نے ان کا جس بے باک انداز میں ذکر کیا ہے اسے دیکھ کر حیرت ہوتی ہے کہ شاعری کی پیغمبرانہ بصیرت، ماہرین نفسیات کی جدید دریافتوں کو کس حد تک تصدیق کرتی ہے[3] اور کوئی ثبوت کی ضرورت نہیں ہے۔ یہ درست ہے کہ بودوین کے اندراجات زیادہ وسیع اور زیادہ حساس ہیں۔ لیکن اس کا نقطۂ نظر بنیادی طور پر وہی ہے جو فرائڈ یا ایڈلر کا ہے اور اس کے اس طریقے کا نتیجہ ناقدانہ اعتبار سے بہت اطمینان بخش نہیں ہے۔ شخصی عبقریت کے یہ تجزیاتی سلسلے کبھی کبھی بہت ہی دلچسپ حقائق کو ظاہر کرتے ہیں لیکن یہ حقائق اکثر غیر مناسب ہوتے ہیں۔ اور فنی تخلیقات کی زیادہ گہری واقفیت نہیں دیتے۔ یقیناً یہ جدید واقفیت نہ اتنی گہری ہے اور نہ اتنی بیش قیمت جتنی کہ ہمیں امید دلائی جاتی ہے۔

1. Psycho-Analysis and Aesthetics

2. Ibid 3. Ibid

(۵)

تحلیلِ نفسی اور تنقید کے فرائض

جیسا کہ ہم نے دیکھا ہے کہ بودوین حوصلہ مندانہ دعویٰ کرتا ہے کہ ماہرینِ تحلیلِ نفسی نے "فن کی نفسیات کی جمالیات کے سائنس کی بنا ڈالی ہے جو لاحاصل تجرید کی دلیل ہونے کے خطرے کا شکار ہوئے بغیر، زندگی سے ناطہ توڑے بغیر اور حُسن کے احساس سے محروم ہوئے بغیر صحیح سائنسی ہوگی۔"[1] اس سے ایسا معلوم ہوتا ہے کہ بالآخر اسی سے ہمیں ایک نئے قسم کی سائنسی تنقید، جو حاصل ہونے جاری ہے جو قدیم طریقِ تنقید کی جگہ لے گی۔ جس طرح جدید سائنس نے قدیم توہم پرستی کی جگہ لے لی ہے۔ لیکن آگے چل کر بودوین زیادہ محتاط ہو جاتا ہے۔ جدید سائنس قدیم سائنس کی جگہ نہیں لے گی بلکہ وہ ایک بالکل علیحدہ شعبہ بن جائے گی جس کے جدید طریقے ہوں گے اور جدید اور جداگانہ تنظیم ہوگی۔ وہ لکھتا ہے کہ "ہمیں نفسیاتی بصیرت اور قضیۂ قدر یا روحانی بصیرت کے درمیان واضح امتیاز کرنا چاہیے۔۔۔ قدر کی بصیرت اور تنقید کا حق مخصوص ہے۔ نفسیات اچھا کام انجام دے گی۔ اگر وہ خود کو حقائق کی بصیرت تک اور فن کے مظہر کے "حیاتیاتی تعبیر تک محدود رکھے۔"[2] مراد یہ کہ وہ دونوں سائنسوں کے موضوع میں جو بین فرق ہے اس سے واقف ہے جیسا کہ ریڈ نے تسلیم کیا ہے۔ ماہرِ نفسیات کو ادبی اقدار میں دلچسپی نہیں ہوتی۔ قدر کی تنقید نقاد کا خاص کام ہے۔

---

1. Psycho-Analysis and Aesthetics

2. Ibid

اس بنیادی فرق کے باوجود بودوین کا یقین ہے کہ نفسیات ادبی نقاد کی بے انتہا مدد کر سکتی ہے۔ یہ تنقید کی جگہ نہیں لے سکتی۔ وہ اعتماد کے ساتھ زور دے کر کہتا ہے کہ یہ تنقید کو نئی زندگی دے سکتی ہے اور موقع آنے پر ناقدین کو زیادہ واقعیت پسندانہ نقطۂ نظر سے آراستہ کر سکتی ہے۔ نفسیات دو طرح سے تنقید میں ممد و معاون ثابت ہو سکتی ہے۔ یہ فنی کام کی قوت کی تشریح کر سکتی ہے اور نظم میں علامت کے مقام کو واضح کر سکتی ہے۔ بودوین لکھتا ہے — جمالیاتی قدر شناسی غالباً ایک موضوعاتی شے ہی رہے گی۔ وہ جسمانی تکلیف سے کم موضوعاتی نہیں ہوتی۔ لیکن جب عضویاتی سائنس یقینی طور پر ہمیں بتاتا ہے کہ فلاں تکلیف فلاں عضو کے فعل میں فساد کی وجہ سے ہے تب ہمیں جسمانی تکلیف کے لئے خارجی بنیاد ملتی ہے اور ڈاکٹر ہمیں بتا سکتا ہے کہ "آپ کو تکلیف اس وجہ سے۔۔۔۔" یہ طریقہ ہے جس سے ہم نفسیات کو تنقید میں معاون ہونے کی امید کر سکتے ہیں۔ اگر ہم یہ تسلیم کر لیں کہ ہم پر اثر انداز ہونے والی تخلیق کی نفسیاتی اصل کے بعض مستقل خصوصیات بعض جمالیاتی جذبات سے مطابقت رکھتے ہیں۔ ہم تو یہ کہہ سکتے ہیں کہ "یہ ہم پر اثر کرتے ہیں اس لئے کہ۔۔۔"[2] اگر علمِ نفسیات واقعتاً یہ کر پایا تو ادبی تنقید مستفیض ہوگی۔ ورہیرین کی نظموں کے تفصیلی تجزیے کے بعد بودوین نے دکھایا ہے کہ اس کی بہت ساری نظمیں جو مجموعی طور پر شاہکار مانی جاتی ہیں بالکل وہی نظمیں ہیں جو علامتی معنی سے پُر ہیں[3] ساتھ ہی جو نقوش کے بہت ہی مضبوط اور بہت ہی متعین اور مجتمع ہونے کا نتیجہ ہیں[4] اور اسی لئے وہ یہ نتیجہ نکالتا ہے کہ "ایسی ہمہ رنگی عظیم کارناموں کی تخلیق میں مدد دے گی۔"[5]

یہ دلیل بہت ہی غیر ناقدانہ ہے۔ اچھی نظموں میں ہم نقوش کی ہمہ رنگی پا سکتے ہیں۔ لیکن یہ بات تنہا کچھ ثابت نہیں کرتی۔ کئی مقامات پر یہ تصورات 'حقیقی' سے زیادہ باطنی ہوتے ہیں۔ یا زیادہ شدید جذبات کا نتیجہ نہیں بھی ہو سکتے۔ بلکہ ممکن ہے کہ اس کے بالکل مخالف ہوں۔ مثال کے طور پر ڈان یا شیکسپیئر کا 'کلیو لنڈ' یا کاؤلے سے مقابلہ کیجیے۔ ایک ماہرِ نفسیات ڈان کی نظموں میں اس قسم کی ہمہ رنگی

---

1. Psycho-Analysis and Aesthetics 2. Ibid

3. Ibid 4 Ibid 5. Ibid

ملے گی اور کلیولینڈ کی نظموں میں اس کی محض ناکام کوشش ۔ اس حقیقت سے بے خبر کہ مردہ نظم کی کوئی اہمیت نہیں ہوسکتی ۔ وہ مستعملہ تشبیہات کے پیچھے ہر طرح کے بہت ہی گہرے معنی ڈھونڈ نکالے گا ۔ اس کا اندازہ کمی ہوگا یعنی جن نظموں میں تشبیہات کی تعداد سب سے زیادہ ہوگی، وہی سب سے عمدہ ہوں گی ۔ اس کمی تخمینے کا ماہر بذات خود خطاکار ہے ۔ وہ وجیر جیرن کی پست درجہ کی نظموں کے لئے بھی ازسرنو غور کرنے کی گذارش کرتا ہے ۔ صرف اس لئے کہ تجزیے کی وضاحت میں وہ بیش قیمت بھی رہے ہیں ۔ ورجیرن کے ڈراموں کے متعلق اس کے خیالات غلو سے پُر ہیں ۔ صرف اس لئے کہ ان میں علامتی معنی کی کثرت ہے ۔ اس کے علاوہ بودوین کی دلیل بہت غیر منطقی ہے ۔ صرف اس لئے کہ بہت سی اچھی نظمیں تشبیہات کی بہت ہی قوی اور باقاعدہ بستگی کا نتیجہ ہوتی ہیں ۔ یہ نہیں کہا جاسکتا کہ یہ بستگی اچھی شاعری کا سبب ہوتی ہے یا یہ کہ یہ بستگی اچھی نظموں کی تخلیق میں معاون ہوتی ہیں ۔ ایسی بستگیوں اور اچھی شاعری کے درمیان کوئی علتی تعلق نہیں بھی ہوسکتا ہے ۔ لیکن بستگی اور اچھی شاعری کسی اور چیز کا نتیجہ بھی ہوسکتی ہیں ۔ بستگی صریحاً نتیجہ ہے ـــ یہ سریع ہے نہ کیفیت جو عظیم نظموں کی پیداوار میں معاونت کرتی ہے ۔ بودوین اس حقیقت سے بہت کم واقف معلوم ہوتا ہے ۔ کیونکہ وہ کہتا ہے کہ بستگی کسی جذبہ کی یا شاعری کی روح میں کسی کشمکش کی علامت ہوتی ہے ـــ یعنی محض ایک علامت ہے جذبہ کی یا شاعر کے روح کی کشمکش کا سبب نہیں ۔ اسی لئے جو چیز اہم ہے وہ ہے جذبہ یا کشمکش اور اس جذبہ یا کشمکش کا شاعر کے ذریعہ استعمال یعنی اس پر عائد کردہ اس کی فن کارانہ شکل ہے ۔ وہ استعمال کئے گئے تشبیہات کی تعداد کو گنے گا ۔ اور ان کے ذریعہ اس مرض کو دریافت کرنے کی کوشش کرے گا جس میں شاعر مبتلا ہوتا ہے ۔ ماہر نفسیات کی مدد کے بغیر سمجھ سکتا ہے اور ان تشبیہات کو شاعر کی داخلی زندگی کی حقیقتوں کے ساتھ منسوب کرسکتا ہے ۔ اور ناقد وہ کرسکتا ہے جو ماہر نفسیات نہیں کرسکتا ـــ وہ ان تشبیہات اور ان جذبات کی جس کا وہ اظہار کرتے ہیں تشخیص کرسکتا ہے ۔ بودوین جس کام کو کرنے کا دعویٰ کرتا ہے وہ اسے کر نہیں سکتا ۔ وہ

یہ نہیں کہہ سکتا کہ " یہ کام ہم پر اثر انداز ہوتا ہے اس لئے کہ ..... " وہ فن کی نفسیات سے واقف ہے ۔ کیونکہ وہ کہتا ہے کہ " ہم ماہرین نفسیات ابھی اس پوزیشن میں نہیں ہیں کہ اس کی ایک صحیح یا باقاعدہ تشخیص پیش کرسکیں ۔ [1] لیکن وہ آگے کہتا ہے کہ ہم پوری طرح دیکھ سکتے ہیں کہ تنقید کا ایسا طریقہ کتنا بیش قیمت ہوگا ۔ [2] نقاد اس رجائی عقیدے کا ہم خیال نہیں ہوسکتا ہے ۔

ہم سنتے ہیں کہ ماہرین نفسیات کسی فنی شہ پارے کے سمجھنے کے دوسرے طریقے ہمیں عطا کرسکتا ہے ۔ ہم اس دوسرے طریقے کا بھی جائزہ لیں اور دیکھیں کہ کس حد تک وہ مفید ہے ۔ بودوین لکھتا ہے ،

" شاعری میں علامت کا کیا مقام ہے ؟ اتنا ہی کہہ دینا کافی نہیں ہے کہ علامت کا استعمال بجا ہے ۔ ہمیں سمجھ لینا چاہئے کہ یہ ناگزیر ہے ۔ علامت کو (یا اس کی سلیس شکل ، تشبیہ یا استعارہ کی شکل) اظہار کی مصنوعی یا پیچیدہ طریقے ماننے سے بڑھ کر ماننے سے کوئی غلطی نہیں ہوسکتی ۔ علامت اظہار کا راست طریقہ ہے ۔ جب بھی تخیل کو آزاد چھوڑ دیا جاتا ہے اور جب کبھی ہم خواب دیکھتے ہیں تو ان کے اظہار کے لئے علامت کا بے ساختہ طریقہ استعمال کیا جاتا ہے ۔ درحقیقت ' یہ تخیل کی آزاد پرواز نہیں ہوتی ۔ یہ معقول بندشوں سے آزاد تو ہوگیا ہے لیکن صرف احساس کے زیر اثر آنے کو ـــ اس طرح علامت احساس کی زبان بن جاتا ہے ۔ [3]

دوسرے اقتباس کی طرح یہ بھی غیر تشفی بخش ہے ۔ ہمیں معلوم ہے کہ علامت نظم کے اظہار کا مصنوعی یا پیچیدہ طریقہ نہیں ہے ۔ جب ماہر نفسیات اپنے نئے علوم سے ہمیں وہی بات کہتا ہے جو ہم پہلے سے جانتے ہیں تو اس کی طرف تصدیق ہوتی ہے ۔ یہ واقفیت نہ تو نئی ہے اور نہ انوکھی اس طرح علامت نظم کے اظہار کا راست طریقہ ہے ۔ ہمارے تصورات اور احساسات قدرتی طور پر علامتوں میں تبدیل ہوجاتے ہیں ۔ لیکن جسے ماہر نفسیات ہمیشہ فراموش کرجاتا ہے ۔ اسے ہمیں فراموش نہیں کرنا چاہئے کہ یہ شاعری جو علامتوں کا استعمال کرتا ہے اور ایک خاص مقصد کے لئے ان کا استعمال کرتا ہے ..... ! ماہر نفسیات اس زبردست اہمیت کی حامل حقیقت کو نظر انداز ہی نہیں کرتا بلکہ بالکل برعکس

1. Psycho-Analysis and Aesthetics 2. Ibid

3. Ibid

نظریہ رکھتا ہے ـــــ

وہ کہتا ہے ـ "حقیقتاً شاعر، استعارہ کا استعمال نہیں کرتا، بلکہ خود استعارہ ہی اس کا استعمال کرتا ہے"[1] ہمیں نفسی جبریت کے تصور کے خلاف بحث و تمحیص میں پڑنے کی ضرورت نہیں۔ اتنا کہنا اور یقین کے ساتھ کہنا کافی ہے کہ متعینہ طور پر شاعر ہی استعارے کا استعمال کرتا ہے۔ استعارہ اس کا استعمال نہیں کرتا۔ شاعر اپنے موضوع پر پوری ہوشیاری کے ساتھ کنٹرول رکھتا ہے۔ جن میں تشبیہات بھی شامل ہیں اور اس کو وہ فن کارانہ شکل دے دیتا ہے۔ وہ اپنے موضوع کا مالک ہے۔ اس کا شعوری یا غیر شعوری غلام نہیں ـــ

ہم اس بات سے اتفاق کرتے ہیں کہ علامت ' شاعری میں اظہار کا راست طریقہ ہے۔ اور یہ واضح حقیقت کسی نفسیاتی مظاہرے کی محتاج نہیں ہے۔ شیکسپیر کے کسی مشہور اقتباس کو لے لیجئے اور بغیر کسی نفسیاتی توضیح کے ' یہ فوراً ظاہر ہو جائے گا کہ علامت کتنی درست ہے۔

اسے کسی اور دن مرنا تھا
اس لفظ کے لئے کاش کوئی اور وقت ہوتا
کل اور کل ' اور کل بار بار اپنے چھوٹے قدموں
سے رفتہ رفتہ چلا وقت کے آخری لمحہ تک
شاہراہ حیات پر رفتار رہتا ہے
اور ہمارے سارے آج کل میں تبدیل ہو کر
احمقوں کو گرد آلودہ موت کا راستہ روشن کرتے ہیں
گل ہو جا گل ہو جا ' مختصر سی ہوئی حیات کی لو
زندگی صرف چلتی پھرتی پرچھائیں ہے
ایک گھٹیا اداکار جو گھنٹہ دو گھنٹہ دنیا کے

1. Ibid

اسٹیج پر رعب و ولولہ دکھا کر روپوش ہو جاتا ہے
اور پھر کوئی اس کا ذکر بھی نہیں سنتا
یہ کسی بے وقوف کی تخلیق کردہ داستان ہے
کہ جس میں گھن گرج تو ہے
لیکن کوئی معنی و مطلب نہیں ہے ـــــــ میک بتھ

یہ واضح ہے کہ یہاں تماثیل کا اجتماع ہے اور یہ بھی اتنا واضح ہے کہ ان تماثیل کے پس و پشت احساسات کا بہت ہی شدید دباؤ ہے۔ اس اقتباس کا تفصیلی تجزیہ کرنے کی ضرورت نہیں ہے لیکن چند حقائق کی طرف توجہ مبذول کی جا سکتی ہے۔ بہت سارے نقوش ایک دوسرے سے مختلف ہوتے ہوئے بھی ایک دوسرے سے باہم منسلک ہیں۔ کسی دن ' کسی وقت ' کل ' دن ' ہر ایک دن ' خاتمہ ' متحرک ' و پرچھائیاں ' گھن گرج ـــ تشبیہات کی یہ مختلف قسمیں ایک دوسرے سے الگ اور منفرد نہیں رہتیں۔ وہ ایک دوسرے سے مل جاتے یا ضم ہو جاتے ہیں" Recorded line ایک واضح مثال ہے لیکن یہ سب ایک غالب جذبے کے ذریعہ مل کر ایک ہو جاتے ہیں۔ ہر تشبیہ دوسرے کو متعین کرتی ہے ' ہر تشبیہ دوسرے کا خیال دلاتی ہے۔ ایک تشبیہ فطری طور پر دوسری تشبیہ کی طرف رہنمائی کرتی ہے ـ مختصر سی شمع ' چلتا پھرتا سایہ ' اجیر کھلاڑی ' کسی گھامڑ کی کہانی ـ رابطے بہت واضح ہیں۔ ان تشبیہوں کی اہمیت بھی اسی قدر واضح ہے۔ سیدھے سادے طور پر یہ کہا جا سکتا ہے کہ زندگی مختصر ' غیر مادی ' مصنوعی اور بے معنی ہے۔ اس سیدھے سادے بیان سے شیکسپیر کے عبارت کی گہرائی اور لطافت اور جذباتی پیچیدگی واضح ہو جاتی ہے۔ بات یہ نہیں کہ شیکسپیر جس بات کو سلیس اور سیدھے انداز سے کہہ سکتا تھا اسے گھما پھرا کر اور پیچیدہ بنا کر کہہ رہا ہے۔ اس عبارت میں جس جذباتی مضمون کو بیان کیا گیا ہے اس کو کسی دوسرے طریقے سے بیان نہیں کیا جا سکتا تھا۔ اظہار کا جو طریقہ استعمال کیا گیا ہے وہ راست اور ٹھوس ہے بالواسطہ اور خیالی نہیں ہے اور یہ طریقہ شاعر کو قدرتی طور پر حاصل ہے۔ یہ تشبیہات اور یہ تواتر ظاہر کرتے ہیں کہ پانی میں شدت سے ہلچل پیدا کر دی گئی ہے۔ خود عبارت میں گھن گرج ہے ـــ سطح پر شورش اور ہنگامہ ہے۔ یہاں تک کہ تضنع کی طرف بھی اشارہ ہے۔

لیکن ان سب کی ضرورت ہے ۔ ضرورت ہے میک بتھ کے روحانی اضطراب کے صحیح اور کل اظہار کے لئے نہ صرف یہ بلکہ اس میں ہمیں شیکسپیئر کے روایتی انداز بھی کارفرما نظر آتے ہیں ۔ میک بتھ اس بات پر زور دیتا ہے اور یہ زور کوئی عظیم شاعری دے سکتا ہے کہ زندگی بے معنی ہے لیکن جیسا کہ ایک نقاد کا کہنا ہے 'ٹھیک اسی لمحہ بڑے شاندار انداز سے زندگی اپنے وجود کی کوشش ثابت کرتی ہے ۔ اور ایسا محسوس ہوتا ہے کہ میک بتھ کے پس پشت شیکسپیئر خود ہی قنوطیت کی گہرائی ناپ رہا ہو ۔ لیکن جس لمحہ وہ کل طور سے بے قابو نظر آتا ہے ٹھیک اسی لمحہ وہ فتح یاب ہو جاتا ہے ۔ اور وہ فتح اس کی شاعری ہے ۔

ماہر نفسیات اس عبارت پر دوسری طرح سے غور کرے گا ۔ وہ تشبیہات کا جائزہ لے گا اور دوسری جگہ پائے جانے والے ویسے ہی تشبیہات سے ان کا مقابلہ کرے گا اور اپنے تجربہ کے نتیجے کے طور پر یہ اخذ کرے گا کہ شاعر بعض احتسابات اور بعض احساسات کا شکار رہا ۔ اور وہ بے صبری کے ساتھ میک بتھ کو الگ ڈھکیل دے گا ۔ اور خود شیکسپیئر کے ساتھ بحیثیت ایک آدمی کے دست و گریباں ہو جانے کی کوشش کرے گا ۔ اس کے انکشافات ممکن ہے کہ دلچسپ ہوں لیکن زیادہ تر بے تکے ہوں گے ۔ شیکسپیئر کی باطنی نفسی تاریخ جو بھی ہو ۔ اس عبارت میں وہ فنکار کی حیثیت سے بعض ایسے جذبات کا اظہار کر رہا ہے جو خود اس کے اپنے نہ بھی ہو سکتے ہیں ۔ ماہر نفسیات عموماً یہ بھول جاتا ہے کہ کبھی انسانی جذبات شاعر کے لئے خام مواد ہیں ۔ وہ ان کو نئی اور فنی شکل دیتا ہے ۔ یہ ضروری نہیں کہ وہ ہمیشہ اپنے ذاتی تجربے ہی ہمارے سامنے پیش کرے ۔

اب ہم بودوین کی عبارت کی طرف لوٹ چلیں ۔ اس میں خواب اور شاعری کے درمیان ایک ظاہر موازنہ ہے جس پر دوسری جگہ تفصیل سے اس نے گفتگو کیا ہے ۔ ہمارے خوابوں اور شاعری میں تخیل کا کیا مقام ہے اس کی طرف بھی اشارہ کرتا ہے اور یہ بھی بتاتا ہے کہ ایک ہی تخیل دونوں میں کام کرتا ہے ۔ "شاعری کو فن کا نمونہ قرار دے کر ہم کہہ سکتے ہیں کہ خواب اور شاعری دونوں میں تخیل کا کام بالکل یکساں طور پر ہوتا ہے ۔ ہمیں یہ اچھی طرح سمجھ لینا چاہئے کہ جمالیاتی تخیل (ذاتی تخیل) یا شاعرانہ تخیل نام کی کوئی چیز نہیں ہوتی ۔ ہوتا ہے صرف تخیل ۔ بالفاظ دیگر خواب، خواب بیداری اور شاعری کے درمیان جو فرق ہے ۔ اس فرق کو تخیل کی قسم کے فرق میں تلاش نہیں کرنا چاہئے ۔[1] Law of Subjective time of images -

1. Psycho-Analysis and Aesthetics

جمالیاتی تخیل یا شاعرانہ تخیل نام کی کوئی چیز نہیں ہوتی ۔ ہوتا ہے صرف تخیل ۔ اس قول کی صداقت کی جانچ ضروری نہیں ہے ۔ یہ واضح ہے کہ خواب میں تخیل سے جو اثر پیدا ہوتا ہے وہ شاعری میں اس کے ذریعہ پیدا ہونے والے اثر سے بنیادی طور پر مختلف ہوا کرتا ہے ۔ کہتے ہیں کہ خواب تخیل کے بے ساختہ عمل کو پیش کرتا ہے ۔ شاعری میں تخیل کا آزادانہ اور بے ساختہ عمل ہوتا ہی نہیں ۔ باقاعدہ فنی مقاصد کی تصدیق و تائید کے لئے شاعر تخیل کا بڑا ہی منظم استعمال کرتا ہے ۔ بودوین جب یہ کہتا ہے کہ شاعری میں تخیل کو بالکل آزاد نہیں چھوڑ دیا جاتا ہے تو وہ اس فرق کو تسلیم کرتا ہے ۔ تخیل اور استدلالی طریقوں سے آزاد ہو کر احساسات کی نشو و نما میں لگ جاتا ہے ۔

احساسات صرف شاعری میں ہی تخیل کی تنظیم اور اس کی رہنمائی نہیں کرتے ، بلکہ زیریں احساسات خوابوں میں بھی تشبیہوں کو جگاتے اور ان کی توضیح کرتے ہیں ۔ لیکن عام خواب دیکھنے والوں کے احساسات سے شاعر کے احساسات یکسر مختلف ہوا کرتے ہیں ۔ "ہم کہہ سکتے ہیں کہ خواب روزمرہ کے احساسات کے ذریعہ پیدا شدہ تخیل کا نتیجہ ہوتا ہے ، اور شاعری اس تخیل کی پیداوار ہوتی ہے جسے شائستہ تخیل ابھارتے ہیں ۔"[1]

تخیل کے اس ذکر سے ہم ظاہری طور پر احساسات پر آ گئے ہیں اور اتنے جھمیلے کے بعد ہمارے سامنے وہ بات آتی ہے جو تنقید میں بالکل عام سی شے ہے یعنی یہ کہ آدمی کے مقابلے میں شاعر کے احساسات زیادہ شائستہ ہوتے ہیں ۔ وہ کس شکل میں زیادہ شائستہ ہوتے ہیں ، یہ واضح نہیں ہے ۔ اسے ہمارے تخیل پر چھوڑ دیا گیا ہے اور اب یہ آخری اعلان ہمارے سامنے ہے جو ہے تو بالکل عمومی لیکن اسے اس انداز سے پیش کیا گیا ہے جیسے وہ کوئی تحیر زا شے ہو ۔" اس طرح علامت خود احساسات کی زبان بن جاتی ہے ۔"[2]

صرف علامت کی اہمیت پر زور دینے کے بعد مطمئن نہ ہو کر ، بودوین ایک غیر معمولی اور اہم اصل کی طرف اشارہ کرتا ہے جیسے وہ پیکروں کی مغلوبیت کا اصول ۔"

1. Ibid   2. Ibid

کا نام دیتا ہے۔ اس اصول کے مطابق جو تخلیقات بظاہر معروضی ہوا کرتی ہیں وہ حقیقت پسندی کی طرف مائل ہوتی ہیں اور ایک نفسی ڈرامہ کی علامتی شکل میں شاعر کی روح کے اندر پیدا ہوتی ہے ایسی تخلیقات لاشعوری اور غیر ارادی ہوا کرتی ہیں لیکن اسی سبب سے وہ پیچھے چل کر زیادہ متاثر بن جاتی ہیں۔ دھیرن کے ڈرامے' مثال کے طور پر' جو ایڈیپس کمپلکس کے المیہ کے زمرے میں شامل ہیں۔ بالکل غیر ارادی طور پر لیکن شدت کے ساتھ ماں کے لئے اشتیاق اور پدری اقتدار کے خلاف بغاوت ظاہر کرتے ہیں۔ یہ دو ایسے جذبات ہوتے ہیں جو تحت شعور کی گہرائیوں میں دفن رہتے ہیں اور عہد طفولیت کے اوائل سے تعلق رکھتے ہیں![1]

یہ کہنے کی ضرورت نہیں کہ کوئی بھی فنی تخلیق کم و بیش ہمیشہ ذاتی ہوا کرتی ہے یعنی اس میں فنکار کی شخصیت کی چھاپ رہتی ہے۔ لیکن بوڈوین کا مطلب صرف یہی نہیں ہے وہ بات کی تشریح اس طرح کرتا ہے "یہ محض حواس یا افتاد طبیعت کی رغبت اور چیزوں کو ایک مختلف زاویہ نگاہ سے دیکھنے کا طریقہ نہیں ہے جو کسی فن پارے کی اپج کا تعین کرتا ہے۔ اور حواس پر مصنف کی ذاتی چھاپ ڈالتا ہے۔ سب سے بڑھ کر تشبیہوں کو ذاتی بنانے کی یہ طبعی صلاحیت بھی ہے" جہاں تک یہ معاملہ ہے یہ صحیح ہے کہ ہر تصویر میں فنکار اپنا ہی نقش پیش کرتا ہے۔"[2]

عام اصول کی شکل میں یہ نظریہ مہمل اور مہلک ہے۔ بعض اوقات ایک شاعر اپنی روح میں موجود ذاتی ڈرامہ کو شعوری طور پر خارجی شکل دے سکتا ہے اور بعض اوقات وہ ایسا غیر ارادی اور لاشعوری طور پر کر سکتا ہے۔ مثال کے طور پر "دی ایو آف سنٹ اگنیس" اور "لا بیلا دام سانس مرسی" میں کیٹس اپنی ذاتی خواہشوں اور ازالہ وہم کو خارجی شکل دیتا ہے لیکن یہ بتانے کے لئے کہ اس کی دوسری بھی نظموں میں اس کا ایسا کرنا مہمل ہے۔ یہ طے شدہ حقیقت ہے کہ شاعر اپنے تجربات کے حدود کو پرے نہیں جا سکتا۔ لیکن یہ قول' اس قول سے مختلف ہے کہ شاعر ارادی یا غیر ارادی طور پر اپنے دبے خیالات اور تصورات کو ہی ظاہر کرتا ہے۔ اہل باطن کے مطابق کیرکٹر کو پیدا کرنے سے قبل' خدا یقیناً خود اس کے مماثل کر لیتا ہے

1. Ibid 2. Ibid

لیکن اس کا یہ مطلب نہیں کہ خدا خود کیرکٹر ہے۔ اسی طرح خود ہملٹ یا میکبتھ ہوئے بغیر ایک شیکسپیئر میں یہ صلاحیت ہونی چاہئے کہ وہ ہملٹ یا میکبتھ کی اندرونی روح میں داخل ہو سکے۔ لیکن اس کے کردار جس کمپلکس کے شکار ہوں ان کا وہ خود بھی شکار ہو' یہ بالکل ضروری نہیں ہے۔ اس موضوع پر یہاں زیادہ ٹھہرنے کی ضرورت نہیں ہے۔ یہ موضوع پھر بعد میں سامنے آئے گا۔

بوڈوین نے دو راہیں بتائی ہیں جس کے ذریعہ نفسیات' ادبی تنقید کی مدد کر سکتی ہے۔ ریڈ تین مختلف راہوں کی نشاندہی کرتا ہے' جن کے ذریعہ تحلیل نفسی ' نقاد کے ذائقہ سے متعلق ہمارے خیالات کو متغیر کرتا ہے۔ تحلیل نفسی اور تنقید کے مضمون میں جو فرق ہے اس سے واقف ہے اور اس لئے وہ اس کا امکان نہیں دیکھتا کہ نفس تحلیل' ادبی تنقید پر کوئی بنیادی اثر ڈال سکتا ہے پھر بھی وہ تین امکانی راستوں پر غور کرتا ہے۔ جس میں نفسی تحلیل کے انکشافات نقاد کے کچھ کام آ سکتے ہیں۔ اول تو یہ کہ کلاسیکیت' اور روحانیت کی ابدی مخالفت کو فیصل کرنے میں ہمیں ایک اور مشترک نقطۂ نظر دینے میں معاون ثابت ہو سکتا ہے۔ ریڈ' یونگ کے نفسیاتی اقسام کی طرف اشارہ کرتا ہے۔ اس کا کہنا ہے کہ یونگ دو بنیادی اقسام — بیرون بیں اور اندرون بیں کے درمیان اس بنیاد پر فرق کو تسلیم کرتا ہے کہ کسی فرد مخصوص کی ذہنی توانائی ظاہری اور حقیقی عالم کی طرف مائل ہے۔ یا اندرونی خیالات اور فکر کی دنیا کی طرف[1] ان دو بنیادی اقسام کے متعدد دیگر اقسام ہیں جن کا ذکر غیر ضروری ہے۔ ریڈ کا خیال ہے کہ نفسیاتی اقسام' ادبی اقسام کی اشکال کا نفسیاتی بنیاد پیش کرتی ہیں۔ آپ دیکھیں گے کہ جہاں رومانیت پسند فن کار ہمیشہ درون بینی خیالات کے استعمال کا ذکر کرتا ہے۔[2]" لیکن اس سے ہمیں کوئی فائدہ نہیں ہوتا۔ کلاسک اور رومانیت دو مخالف قسمیں ہیں اسے تحلیل نفسی کے بغیر بھی ہم جانتے ہیں۔ دو نئے نفسیاتی اصطلاحات کے استعمال سے کوئی واضح فرق نہیں پڑتا۔ ہاں! ان دونوں الفاظ سے یقیناً ان دونوں کی تشفی ہو سکتی ہے جو سائنسی اشیاء پر زیادہ یقین رکھتے ہیں۔ وہ کہہ سکتے ہیں کہ انہیں اس شئے کی سائنسی بنیاد مل گئی ہے جس سے وہ لوگ پہلے ہی سے واقف ہیں۔ تنقید کو نہ تو ان نئے الفاظ کی ضرورت ہے اور نہ نفسیاتی اصطلاحوں میں ان الفاظ

1. Collected Essays 2. Ibid

کے جو مطالب ہیں ان کی ضرورت ہے ۔ یونگ کی مدد کے بغیر بھی نقاد یہ جانتا ہے کہ رومانیت پسند شاعر کا نقطۂ نظر دروں بین ہوتا ہے یعنی وہ خیال اور پیکر کی دنیا کو دیکھتا ہے اور کلاسیکی شاعر کا نقطۂ نظر بیروں بیں ہوتا ہے' منظر اور حقیقی عالم پر اس کی نظر لگی رہتی ہے ۔ علاوہ ازیں جو نقاد اپنی ذمہ داریاں سمجھتا ہے اسے اس نصیحت کی ضرورت نہیں کہ ماہر نفسیات کی طرح اسے بھی جدو جہد کے اوپر رہنا چاہیے ۔

اور اگرچہ اس کی اپنی نفسیاتی حالت اسے ایک یا دونوں فرقوں کے ساتھ اپنی ہمدردی ظاہر کرنے کو اکساتا ہے' پھر بھی سائنسی نقاد کی حیثیت سے اس کی طبع ایسی نہیں ہونی چاہیے ۔ جو نقاد اس رجحان کا ہے وہ نقاد ہی نہیں ہے ۔ سائنسی اور غیر سائنسی کا تو سوال ہی نہیں پیدا ہوتا ہے ۔ ادب میں رومانی اور کلاسیکی عناصر اور نقاد ان پر تکیہ کرے' یہ ناممکن نہیں ہے یہ اور بات ہے کہ وہ انہیں فطرت انسانی کی حیاتی مخالفتوں کے اظہار کی شکل میں کرے یا نہ کرے ۔

انفرادی یادداشت کی تشریح تجربے کے ذریعہ پیدا ہونے والے عضویاتی نقوش کی بنیاد پر کی جاتی ہے ۔ کہا جاتا ہے کہ جو کچھ انفرادی طور پر واقع ہوتا ہے اسے اجتماعی طور پر بھی ہونا چاہیے ۔ موافقت اور وجود کے لئے جدوجہد اپنے نقوش دماغ میں چھوڑتے ہیں ۔ جہاں تک کہ وہ اجتماعی طور پر کام کرتے ہیں ۔ لاتعداد نقوش کے اجتماع سے دماغ کے بعض طبعی ساخت پیدا ہوتی ہیں جو فکر کی بعض ناگزیر شکل میں بدل جاتی ہیں جنہیں ینگ "بنیادی پیکر" کہتا ہے ۔ ایسے پیکر بالآخر اساطیر اور مذاہب کی شکل اختیار کر لیتے ہیں ۔ بعض اوقات اجتماعی خیالات 'یہ کہا جاتا ہے' کا اظہار ادب میں کیا جاتا ہے ۔ یونگ ایسے پرمعنی جملے برک ہارٹ کے ایک خط سے اقتباس کرتا ہے ۔

"فاؤسٹ میں جو آپ کو ملے گا وہ وجدان کے ذریعہ ملے گا ۔ فاؤسٹ کے ایک خالص اور معقول اسطور' ایک عظیم ابتدائی تصور کے علاوہ کچھ بھی نہیں ہے جس میں ہر شخص اپنے طور پر اپنی فطرت قسمت کو وجدان کے ذریعہ معلوم کر سکتا ہے ۔ مجھے ایک موازنہ پیش کرنے کی اجازت دیجئے ۔ اگر ایڈیپس اور قدیم یونانیوں کے درمیان ایک شارح خود حائل کر دیتا ہے تو قدیم یونانی کیا کہتے ہیں ۔ ایڈیپس کی روایت کا ہر یونانی میں موجود تھا ۔ جس کی خواہش تھی کہ اسے براہ راست چھیڑا جاتا ہے اور وہ اپنے طور پر ردعمل کو ظاہر کرتا ہے اور یہی جرمن قوم اور فاؤسٹ کے ساتھ ہے ۔"[1]

1. Ibid

ریڈ اس عبارت کو بطور حوالہ پیش کرتا ہے اور اس سلسلۂ خیال پر چھوڑ دیتا ہے کہ شاعرانہ تخیل کے ذریعہ حقیقت میں لائے گئے طبعی ساختوں کو نوع کی بنیادی پیکروں میں ان کے اصل سے رشتہ جوڑنے کے مزید امکان کی توقع رکھتا ہے ۔ اس طرح تنقید کو ایک اور بنیادی حقیقت ہاتھ آ سکتی ہے جس پر وہ فن کا تخیلاتی معروضہ کی بنیاد قائم کر سکتی ہے ۔"[1] اتنے ہی سے مطمئن ہو کر ریڈ یہ دلیرانہ خیال پیش کرتا ہے کہ تنقید اور بھی آگے جا سکتی ہے اور تحلیل نفسی کی رہنمائی میں " اجتماعی دماغ کی ضرورتوں کو ظاہر کر سکتا ہے ۔"[2] وہ کہتا ہے کہ " عقل کی ترقی کے ساتھ اجتماعی دماغ کی خاص تاریخی محتویات کو کھو بیٹھے ہیں ۔ مذہب کی علامتیں اب موثر نہیں رہیں کیونکہ وہ اب لاشعوری نہیں رہیں ۔ ۔ ۔ تاہم دماغ کی ترکیبی خصوصیت ہم محفوظ رکھتے ہیں جو پوری تشفی چاہتی ہے ۔ جذبۂ زندگی بے چین ہے کیونکہ اس میں غیر تسکین شدہ بھوک کا مظہر پایا جاتا ہے ۔ ضرورت اس بات کی ہے کہ نفس اجتماعی میں موجود مبہم خیالات کو کسی اتفاق رائے کی طرف مذکور کیا جائے ۔ کیا ماہر نفسیات نقاد کے ساتھ مل کر اس مسئلہ کو واضح کریں گے اور اس کا حل پیش کر سکیں گے ۔"[3]

واضح طور پر ہمیں یہاں فکری ژولیدگی کارفرما نظر آتی ہے جیسا کہ عرض کیا گیا ہے ۔ مذہب کے علامات Symbol اس لئے موثر نہیں رہ گئے ہیں کہ وہ لاشعوری نہیں ہے ساتھ ہی یہ بھی کہا جاتا ہے کہ نقاد اور ماہر تحلیل نفسی کو اجتماعی طور پر نفس اجتماعی میں موجود مبہم خواہشات کو با مقصد بنانا چاہیے ۔ ان سے ممکنہ حد تک اس بات کی بھی توقع کی جاتی ہے کہ وہ مذہب کی نئی علامتوں کے مقابلے میں زیادہ قابل اعتماد اور تسکین بخش نئی علامات کو واضع کریں اور ان کا اظہار شعوری طور پر کیا جانا چاہیے ۔ علاوہ ازیں اس میں تحلیل نفسی کی طرف ایک جانبدارانہ رجحان کی جھلک نظر آتی ہے ۔ جو ریڈ کی ایک عادت ہے جیسا کہ اس کے ساتھ ہمیشہ دیکھا جاتا ہے' وہ معین دلائل اور کورے اصولوں کے درمیان فرق نہیں قائم کر سکتا ۔ وہ تحلیل نفسی کے اصولوں اور مظاہر کو سائنسی نقطۂ نظر سے معین دلائل کی شکل میں قبول کر لیتا ہے تحلیل نفسی میں اس کا پورا اعتماد ہے اور ہم یہ ماننے پر مجبور ہیں کہ نفسیاتی تجزیے کو وہ تنقید ہی کا

1. Collected Essays 2. Ibid 3. Ibid

نہیں انسانیت کا بھی محافظ قرار دیتا ہے۔ تحلیل نفسی کی افادیت پر اس کا ایمان ماہرین تحلیل نفسی کے مقابلے میں بھی زیادہ گہرا ہے۔

ادب میں تحلیل نفسی کی تطبیق میں مزید کام کے لئے اس نتیجہ خیز سمت کا جائزہ لینا ضروری نہیں ہے جس کی طرف ریڈ نے اتنی خوش بیانی سے اشارہ کیا ہے یہی کہنا کافی ہے کہ اس نتیجہ خیز سمت کا اختتام کوچہ سربستہ میں ہونا اغلب ہے۔ اس قیاس سے اجتماعی لاشعور، نسلی یادداشت اور بنیادی نقوش شہادت کا جائزہ ضروری ہو جاتا ہے۔ لیکن یہ چیزیں بعد میں زیر بحث آئیں گی اس لئے اپنے شکوک کا اظہار بھی کافی ہے۔

ریڈ کی تیسری تجویز زیادہ معقول نظر آتی ہے — کم از کم اسے بہت ہی معقول انداز میں پیش کیا گیا ہے۔ ہمیں بتاتا ہے کہ "سوال صرف یہ ہے کہ نقاد کے متعدد ممکنہ رجحانات میں جو اس کے منصب کے حدود کے اندر ہوتے ہیں کس رجحان پر تحلیل نفسی زیادہ زور دے گی۔" جہاں تک میں سمجھتا ہوں رواداری کی عام نصیحت کے علاوہ اس کا کوئی واضح معنی نہیں ہوتا۔[1] اس نصیحت کو لے کر بحث کرنے کی ہمیں کوئی ضرورت نہیں۔ بعض نقادوں کو اس کی ضرورت بھی پڑ سکتی ہے۔ ریڈ مزید کہتا ہے کہ "انسانی اعمال کو آپس میں اس قدر مربوط اور ...... دکھایا جاتا ہے کہ توانائی اور ذہانت کا انتہائی معمولی استعمال کا نتیجہ بھی حقیقت کو مسخ کرنے کے برابر ہو جاتا ہے۔ اسی لئے خالصتاً قاطع تنقید لاحاصل ہو جاتی ہے۔"[2] اس قول کو آسانی سے قبول کیا جا سکتا ہے۔ اکثر قاطع تنقید کی غیر افادیت واضح ہے نقاد سے اس بات کی امید کی جاتی ہے کہ اسے زندگی کی پیچیدگیوں کا علم ہو۔ ساتھ ہی اس کا بھی کہ افعال انسانی اندرونی طور پر مجتمع ہیں۔ لیکن ریڈ تنگ نظری اور عدم رواداری کے خلاف ناقدوں کو عام طور پر صرف متنبہ نہیں کر رہا ہے۔ یہ بالکل واضح ہے کہ اس کے ذہن میں ایک مخصوص مثال ہے جسے وہ ہیملٹ کا مسئلہ کہتا ہے جس سے وہ تفصیلاً بحث بھی کرتا ہے۔ وہ دو خاص نقاط نظر کا حوالہ دیتا ہے۔ پہلے کے مطابق (جو گوئٹے اور کالرج کا ہے) کار مفروضہ کی انجام دہی میں مشکل ہیملٹ

1. Collected Essays 2. Ibid

کے مزاج کی وجہ سے پیدا ہوتی ہے۔ جو کسی بھی کام کو موثر طریقے سے کرنے کے لئے مناسب نہیں ہے اور دوسرے نقطۂ نظر کے مطابق اس مشکل کی وجہ خود کار کی نوعیت ہے جس کی انجام دہی کسی کے لئے بھی ممکن نہیں۔ ریڈ ان دونوں نظریوں کو قبول نہیں کرتا۔ وہ کہتا ہے کہ ان نظریوں کو ڈرامہ کے واقعہ ہی سے بار بار رد کیا جا چکا ہے اور یہ ادعا بھی کہ المیہ "ناقابل تشریح بے ربط اور بے میل ہوتا ہے۔" اسے قابل قبول نہیں ہے۔ جے۔ ایم۔ رابرٹسن (J.M. Robertson) کا بھی یہی نظریہ تھا۔ ڈاکٹر جونس کی تلخیص سے حوالہ دیتے ہوئے ریڈ کہتا ہے کہ "رابرٹسن کا نظریہ یہ ہے کہ شیکسپیر نے قدیم ڈراموں میں ایسے واقعات کو پا کر جو اس کی نظر میں غیر واضح تاخیر کے تھے، ہیرو کے اسی پہلو کو اجاگر کیا ہے جسے دوسروں نے کیا تھا۔ جس کی وجہ سے ڈرامہ میں فنکارانہ استقامت پیدا نہ ہو سکی کیونکہ ڈرامے کے مواد نے استقامت کو مکمل طور پر ختم کر دیا۔ آخر میں وہ کہتا ہے کہ "ہیملٹ اتنا قابل فہم ڈرامہ نہیں ہے جیسا کہ نظر آتا ہے۔" اور یہ کہ "اس ڈرامے کی داخلی تشریح نہیں کی جا سکتی ہے۔" اور کوئی بھی شعبدہ بازی اس حقیقت سے روگردانی نہیں کر سکتی کہ اس کی ساخت غیر مربوط اور اس کا ہیرو، جو کہ درحقیقت ایک معمہ ہے، پرستارانہ تنقید کا دام فریب ہے۔"[2]

اس نظریے کو رد کرنے میں ریڈ کو کوئی تامل نہیں ہے خصوصاً جب کہ ڈاکٹر ارنسٹ جونس (Dr. Earnest Jones) جیسے ماہر تحلیل نفسی کی سند کی پشت پناہی اسے حاصل ہے۔ اس کی نظر میں یہ چیزیں حیرت انگیز طور پر غیر اطمینان بخش ہیں۔ وہ کہتا ہے کہ "اس ذاتی شدت بیان کی جو پورے ڈرامے میں پائی جاتی ہے ہم اتنی آسانی سے رد نہیں کر سکتے ہیں۔ ایسی شدت کو جو کہ یکسانیت کی متحمل ہے ڈرامے کو وہ وحدانیت بخشتی ہے، تجریدی تنقید (Academic Criticism) محسوس کرنے میں ناکام رہتی ہے۔"[3] اس لئے وہ نہیں سمجھتا کہ رابرٹسن نے ہیملٹ میں ملنے والی مشکل کی صحیح ترجمانی کی ہے۔ اور نہ ہی وہ ایلیٹ (Eliot) کے

1. Collected Essays

2. Ibid 3. Ibid

پیش کردہ حل کو قبول کرنے پر آمادہ ہوگا ۔ ایلیٹ لکھتا ہے کہ " فن کی شکل میں جذبے کے اظہار کا واحد راستہ ایک معروضی متلازم (Objective Correlative) تلاش کر کے نکل سکتا ہے ۔ " بالفاظ دیگر اس مخصوص جذبے کا فارمولا معروضات کا ایک سٹ ' محل اور واقعات کا سلسلہ ہوگا ۔ وہ اس طرح کہ جب انھیں خارجی حقائق کی طرح پیش کیا جاتا ہے اور ان کا اختتام کسی حسی تجربے میں ہوتا ہے تو جذبہ فوراً ابھر جاتا ہے ..... بحیثیت انسان ہیملٹ ایک ایسے جذبے سے مغلوب ہے جس کی تشریح ممکن نہیں ۔ کیونکہ بظاہر یہ حقائق سے بڑھ کر ہے ۔ مصنف کے ساتھ ہیملٹ کی شناخت اس حد تک حقیقی ہے کہ اپنے احساسات کے معروضی مرادف کی غیر موجودگی میں ہیملٹ کی الجھن فنی مشکلات کے باوجود اپنے خالق کی الجھن کا امتداد ہے ۔ ہیملٹ کی مشکل یہ ہے اس کے تنفر کی وجہ خود اس کی ماں ہے ۔ لیکن اس کی ماں اس کے تنفر کے لئے مناسب مرادف نہیں ہے ہیملٹ کا تنفر ماں سے بڑھ کر ہے ۔ اس طرح یہ ایک ایسا احساس ہے جسے وہ نہ سمجھ سکتا ہے اور نہ اس کی تجسیم کر سکتا ہے ۔ اسی لئے یہ احساس اس کی زندگی میں زہر گھولتا رہتا ہے اور اس کی راہ عمل میں روڑے اٹکاتا رہتا ہے ۔ "[1] اور اسی لئے ایلیٹ یہ نتیجہ اخذ کرتا ہے کہ ہمیں یہ محض تسلیم کر لینا چاہئے کہ " شیکسپیئر نے یہاں پر ایک ایسے مسئلے کو سلجھانے کی کوشش کی ہے جو اس کے لئے بہت زیادہ مشکل ثابت ہوا ۔ "[2] اور مزید برآں یہ کہ " شیکسپیئر کا شاہکار ہونے کے باوجود فنی نقطۂ نظر سے یہ ڈرامہ سب سے زیادہ ناکامیاب رہا ۔ "[3]

جیسا کہ میں نے کہا ، ریڈ اس حل کو اتنا ہی ناقابل قبول سمجھے گا جتنا رابرٹسن کے حل کو ۔ غالباً وہ اصول تنقید کے حدود کا حوالہ دے گا اور کہے گا کہ " ایسا لگتا ہے کہ یہ ایک ایسے آلے کا معاملہ ہے جو نہ اتنا بڑا ہے اور نہ اتنا صحیح کہ موجودہ مواد کی پیمائش کر سکے ۔ " اپنے مسئلے کو ایک مسلمہ حقیقت تسلیم کرانے میں ادبی تنقید کی ناکامی کو قبول کرتے ہوئے وہ مدد کے لئے تحلیل نفسی کی طرف رُخ کرتا ہے جو اُسے مل جاتی ہے ۔ ڈاکٹر جونس نے فرائڈ کا تتبع کرتے ہوئے ہیملٹ کے غیر معمولی

---

1. Ibid 2. Ibid 3. Ibid

مسئلے کی ایک مفصل نفسیاتی تشریح پیش کی ہے ۔ ہیملٹ کے پس و پیش میں اسے ایک مخصوص گروہ ـــ ایڈیپس گرہ (Oedipus Complex) کی کارکردگی نظر آتی ہے ۔ یہ ہیملٹ کی عہد طفلی میں دبی ہوئی خواہشات ہیں جو باپ کی موت اور ایک حریف کلاڈیس کے سامنے آتے ہیں مشتعل ہو گئی ہیں ۔ اور اس کی ذہنی خاصیتوں ، تمام ظاہری مشکلوں اور انتشار عمل کی تشریح کرتی نظر آتی ہیں ۔ ڈاکٹر جونس کے مطابق بچپن میں ہی ہیملٹ اپنی ماں کی شفقت میں باپ کو شریک پا کر رنجیدہ ہوا تھا ۔ باپ کو اپنا حریف تسلیم کرتا تھا اور دل ہی دل میں باپ کی موت کا خواہش مند تھا ۔ ان خیالات کو اس نے سختی سے دبا دیا تھا ۔ لیکن ایک حاسد حریف کے ہاتھوں اس کے باپ کی موت نے ان دبی ہوئی یادوں کو تازہ کر دیا اور بچپن کی کشمکش کے مبہم نتیجے " کے طور پر بددلی اور دوسری پریشانیاں پیدا کر دیں ۔

مختصراً یہی نظریہ ہے ۔ بظاہر اس کی بہت معقول تشریح کر کے اسے پیش کیا گیا ہے ۔ " ایک بچے کی حیثیت سے ہیملٹ کو اپنی ماں سے بے حد محبت تھی اور اس محبت میں جیسا کہ ہمیشہ ہوتا آیا ہے ' مخفی شہوانی نوعیت کے عناصر موجود تھے ۔ ملکہ کے کردار میں دوسری خصلتوں کی موجودگی یعنی اس کی نفسانی فطرت اور اپنے بیٹے کے لئے اس کی شدید محبت ' اس مفروضہ کی تصدیق کرتی ہے ۔ تاہم ہیملٹ کم و بیش خود کو ماں سے الگ کر دینے میں کامیاب نظر آتا ہے اور اوفیلیا کی محبت میں گرفتار ہو جاتا ہے ..... (شاید) اس کے معاشقے کی ابتدا ، اوفیلیا کے لئے اس کی براہ راست کشش سے اتنی نہیں ہوئی تھی جتنی کہ ماں کے خلاف اوفیلیا کو ابھار دینے کی غیر شعوری خواہش سے ہوئی تھی ۔ ٹھیک اسی طرح جیسے کوئی نامراد عاشق اکثر کسی زیادہ خواہشمند حریف کی بانہوں میں پناہ لے لیتا ہے ۔

اب باپ کی موت اور ماں کی دوسری شادی کا معاملہ پیش آتا ہے ۔ ماں کے ساتھ جنسیت کے تلازم خیال کو جو بچپن سے مخفی تھا اس کے شعور سے اب پوشیدہ نہیں رکھا جا سکتا ہے ۔ وہ احساسات جو بچپن میں کبھی مسرت بخش خواہشات ہوا کرتے تھے ۔ انسداد کی وجہ سے اس میں تنفر پیدا کر دیتے ہیں ۔ ماں کی محبت میں باپ کی جگہ لینے کی پرانی دبی ہوئی خواہش اس شخص کی شکل دیکھ کر جو اس شخص کو غصب کر لینا چاہتا ہے جس کا وہ خود خواہش مند ہے ۔ غیر شعوری فصل میں

تبدیلی ہوجاتی ہے، مزید برآں، وہ شخص خود اسی خاندان کا ایک فرد تھا۔ اس لئے محرمات سے متعلق ہونے کی وجہ سے اور ایک بار پھر شعوری اظہار کے لئے جدوجہد کر رہے ہیں اور انہیں پھر دبانے کے لئے اتنی توانائی کی ضرورت ہے کہ اس کی وجہ سے اس کی ذہنی حالت ایسی قابلِ رحم ہوجاتی ہے کہ جس کی تصویر وہ بنا ہوا ہے۔

اس کے بعد روح (Ghos t) کا یہ اعلان آتا ہے کہ اس کے باپ کی موت قتل سے ہوئی ہے اور وہ مجرم شخص بدکار رشتہ دار ہے جس نے خواہشِ نفس کی ایما پر یہ حرکت کی ہے۔ اس طرح ہیملٹ کی دوسری مجرم خواہش کی تکمیل یعنی ماں کو حاصل کرنے کی پہلی خواہش کی تکمیل کے لئے 'باپ کے قتل کے' ذاتی فعل کے ذریعہ اس کے چچا نے کی۔ اس طرح دوبارہ جگائی ہوئی اس داخلی کشمکش کے اثر سے ہیملٹ حیرت میں پڑ جاتا ہے جو کبھی ختم نہیں ہوتی اور جس کی نوعیت کو ہیملٹ کبھی جاننے کی کوشش نہیں کرتا۔

اس کی اپنی برائیاں چچا کی برائیوں کی اعلانیہ ملامت کرنے سے اُسے روکتی ہیں اور اپنی برائیوں کو دبانے کے لئے اسے چچا کی برائیوں کو درگذر کرنے، معاف کرنے اور حتی الامکان بھول جانے کی کوشش کرنی ضروری ہے۔ ہر طرح اس کی اخلاقی تقدیر چچا کی تقدیر کے ساتھ وابستہ ہے۔ درحقیقت اس کے چچا کی شخصیت سے اس قدر مشابہ ہے کہ بغیر خود کو ہلاک کئے وہ چچا کو قتل نہیں کرسکتا ہے۔ متبادل حرکت یا عدم حرکت کی راہ جو وہ اختیار کرتا ہے اور جو اشتعال وہ اپنے مشکوک چچا کو دیتا ہے اس کا نتیجہ خود اس کی محض اتفاقی طور پر اس کے چچا کی تباہی کے علاوہ کچھ نہیں ہوسکتا۔ صرف جب وہ آخری قربانی دے دیتا ہے اور خود کو موت کے دروازے پر لا کھڑا کرتا ہے۔ تب وہ اپنے فرائض کو پورا کرنے' باپ کا بدلہ لینے اور چچا کو قتل کرنے کے لائق ہوتا ہے۔

اس کا خلاصہ ہم یہ کرسکتے ہیں کہ وہ داخلی کشمکش جس کا وہ شکار ہے "دبائے ہوئے ذہنی عمل کو شعوری عمل بنانے کی کشمکش" جدوجہد ہے۔ فرض کی پکار جوان غیر شعوری اعمال کو از خود متحرک کرتی ہے۔ انہیں اور سختی سے دبانے کی ضرورت برسرِ پیکار ہوجاتی ہے۔ کیونکہ خارجی عمل کے لئے ضرورت شدید ہوگی۔ ان انسدادی قوتوں سے مطلوبہ سعی بھی اتنی ہی زیادہ ہوگی۔ آغاز سے ہی حرکت مفلوج ہوجاتی ہے

اور اس طرح بظاہر بلاوجہ مزاحمت کی تصویر سامنے آتی ہے جو ہیملٹ اور قارئین دونوں کے لئے ناقابلِ تشریح ہے۔ اس فالج کی وجہ جسمانی یا اخلاقی بزدلی نہیں بلکہ وہ ذہنی بزدلی اور اس کے اندرونی روح کی تلاش میں وہ پس و پیش ہے جو عام انسان کی طرح ہیملٹ میں بھی موجود ہے۔ اس طرح ضمیر ہم سبھوں کو بزدل بنا دیتا ہے۔"[1]

ہیملٹ کے مسئلے کے لئے ڈاکٹر جونس کا یہی حال ہے جسے ریڈ بہت اطمینان بخش سمجھتا ہے۔ لیکن کہانی یہیں پر ختم نہیں ہوتی۔ ڈاکٹر جونس مزید کہتا ہے کہ یہ کشمکش اس کشمکش کی بازدید ہے جو خود شیکسپیر میں موجود تھی۔ وہ اس مقبول عام نظریے کی پُرزور حمایت کرتا ہے کہ شیکسپیر نے ہیملٹ میں خود اپنی ذات کے سبب سے اہم حصّے کی ترجمانی کی ہے۔ وہ کہتا ہے کہ کہانی پڑھنے کے بعد گویا شیکسپیر کو یہ احساس ہوگیا تھا کہ اگر خود اسے ایسے ہی حالت میں رکھ دیا جاتا تو اس کے لئے راہِ عمل اتنی واضح نہ ہوتی جیسا کہ فرض کیا گیا تھا۔ بلکہ اس کے برعکس وہ اس کشمکش کے درمیان پس جاتا جو اپنی ناقابلِ تشریح نوعیت کی وجہ سے اور بھی زیادہ شدید تھی ..... اس کا اپنا ایڈیپس گرہ اس کے لئے اس قدر قوی تھا کہ اس کی تردید وہ اتنی آسانی سے نہیں کرسکتا تھا جتنی کہ املیتھ اور لیرٹیس (Amleth & Leartes) نے کی۔ اور وہ صرف ایسے ہیرو کی تخلیق کرپایا جو ایڈیپس گرہ کے جال سے بچ نہیں پاتا۔ یہ یقین کیا جاسکتا ہے کہ پرانی کہانی میں شیکسپیر نے جو نئی جان ڈالی ہے وہ اس الہام کا نتیجہ تھی جو اس کے ذہن کے سب سے عمیق اور تاریک گوشے میں پیدا ہوا تھا؟

یہ مزید مفروضہ بھی ریڈ کے لئے ناقابلِ قبول ہے جسے اس ڈرامے کے لکھے جانے کی حالت میں اس مفروضے کی سوانحی تائید کسی حد تک حاصل ہوجاتی ہے لیکن افسوس کہ وہ ایسے کسی حقائق کا اضافہ نہیں کرتا جو اس مسئلے کے حل میں زیادہ مفید ہوں۔"[3] وہ مزید کہتا ہے کہ "ڈاکٹر جونس کی وضاحت قابلِ مدافعت ہو یا نہ ہو کم از کم تنقید کی ناقابلِ حل شکل کے لئے ایک حل تو پیش کرتی ہے اور ہمارے تنقیدی

---

1. Essays in applied Psycho-analysis

2. Ibid 3. Collected Essays

طریقوں کے نقص کی نشاندہی تو کرتی ہے کیونکہ ہیملٹ کے مسئلے سے بحث کرنے میں ادبی تنقید کی ناکامی کا سبب اس مسئلے کے ساتھ بہت ہی تنگ نظری کے ساتھ پیش آنا ہے۔ اس اہم نکتہ کی طرف ایک چیز کی اور نشاندہی کی جاسکتی ہے۔ اگر ہم ڈاکٹر جونس کی وضاحت کو قبول نہیں کرتے ہیں تو ظاہر ہے ہم ادبی تنقید کی موزونیت یا کوتاہی کے متعلق کوئی نتیجہ اخذ نہیں کرسکتے۔ ہم یہ نہیں کہہ سکتے کہ ہیملٹ کے مسئلے سے بحث کرنے میں تنقید ناکام رہی ہے اور اسی لئے ریڈ کا یہ اندیشہ کہ ہمیں ایسے ادب کے لئے ہمیشہ تیار رہنا چاہئے جو ہمارے تنقیدی زمرے میں نہیں آتے ایک مہمل سی بات ہوگی

شیکسپیئر کے ساتھ ہیملٹ کی شناخت ہمارے مسئلے کا حل نہیں ہے۔ ماہر تحلیل نفسی یہ ہمیشہ بھول جاتا ہے یا شاید اسے نہیں معلوم کہ فن کار اپنے مواد کا انتخاب شعوری طور پر کرتا ہے اور اسے بعض واضح اور معینہ فنی مقاصد کے لئے استعمال کرتا ہے۔ اپنے ذاتی 'داخلی تجربوں کا شعوری یا لاشعوری طور پر استعمال بھی وہ ٹھیک اسی طرح کرسکتا ہے جس طرح تمام دوسرے انسانی تجربوں کا کرتا ہے۔ جو ضروری نہیں کہ اس کے اپنے ہی ہوں۔ ان تجربوں کو وہ خام مواد کی طرح استعمال کرتا ہے اور ان تجربوں سے حسین اور معنی خیز فن پاروں کی تخلیق کرتا ہے یہ حسن اور معنی خیزی ذاتی' اور نجی معاملہ نہیں ہوتا۔ جیسا کہ فرائڈ خود تسلیم کرتا ہے۔ یہ فنی عمل ان ذاتی عناصر کو جو دوسروں کو ناگوار معلوم ہوتے ہیں' رد کردیتے ہیں یعنی فن پارے میں وہ حسن اور معنی خیزی آجاتی ہے جسے ہم سمجھ سکتے ہیں اور جن سے ہم محظوظ ہوتے ہیں۔ ذاتی تجربے ذاتی نہیں رہتے اور نہ ہی ان کی معنی خیزی محض تحلیل نفسی کی تفتیش کا معاملہ رہ جاتا ہے۔ فن پارے کو مکمل' جامع اور بغیر کسی بیرونی مدد کے قابل فہم ہونا چاہئے۔ وہ جسے ماہر تحلیل نفسی کی مدد کے بغیر سمجھا نہ جاسکے یقیناً ناقص ہوگا اور اس کا تنقیدی جائزہ اس کے نقص کو بہ آسانی ظاہر کردے گا۔

شیکسپیئر ایڈیپس گرہ کا شکار ہوسکتا ہے اور ہیملٹ کے معاملہ میں یہ بھی ہوسکتا ہے کہ اس نے اپنے شریک شکار کو نیم شعوری طور پر پہچان لیا ہو۔ لیکن شیکسپیئر صرف ایڈیپس گرہ کا شکار ہی نہیں بلکہ اس سے زیادہ ایک فن کار تھا بحیثیت فن کار وہ اس ابتدائی حقیقت سے ضرور واقف ہوگا کہ مکمل اور جامع ہونا چاہئے اور وہ تمام عناصر اس میں موجود ہونے چاہئیں جو اس کے مفہوم کو سمجھنے

کے لئے ضروری ہوں۔ خود ماہر نفسیات یہ تسلیم کرتا ہے کہ معلول علت سے بڑھ کر نہیں ہوسکتا۔ فن کی دنیا میں اس قانون کا اطلاق زیادہ پُر زور ہوتا ہے۔ فن پارے میں معلول کو ہمیشہ اپنی علت کا ہم نسبت ہونا چاہئے۔ مختصراً ہیملٹ کا مسئلہ یہ ہے کہ باپ کی موت اور ماں کی تعجیلی شادی کا جو ہولناک اثر ہیملٹ پر ہوا اس کی وضاحت نہ تو ظاہری علتوں سے کی جاسکتی ہے۔ اور نہ ہی بعد میں پیدا ہونے والے پس وپیش کی ہم تشریح کرسکتے ہیں۔ اس پس وپیش کی وجہ شیکسپیئر اور ہیملٹ دونوں کی ایڈیپس گرہ ہوسکتی ہے۔ لیکن ڈرامے میں کوئی ایسی چیز نہیں ملتی جس سے یہ ظاہر ہو کہ ایسا ہوا تھا۔ اور ماہر تحلیل نفسی کہے گا کہ ڈرامے میں اس قسم کی کوئی چیز ہو ہی نہیں سکتی۔ کیونکہ خود شیکسپیئر اس سے واقف نہیں تھا لیکن ہیملٹ کا موازنہ ڈی۔ ایچ۔ لارنس کے سنس اینڈ لورس (Sons and lovers) سے کیجئے جس میں اسی گرہ کی کارکردگی ملے گی اور جس میں ہم جانتے ہیں کہ مصنف خود اپنے داخلی تجربوں پر انحصار کر رہا ہے۔ لارنس کے ناول میں اس گرہ کی کارکردگی قارئین کی سمجھ میں بہ آسانی آجاتی ہے اور اس ناول کی وضاحت کے لئے انہیں کسی ماہر تحلیل نفسی کے پاس جانے کی ضرورت نہیں پڑتی۔ پال مورل (Pawl Morel) جو اس کے عمل پر کار فرما ہیں۔ ہیملٹ کی طرح وہ ایک اسفنکس (Sphinx) کسی طور نہیں ہے۔ اس کے حرکات وسکنات' اس کی جد وجہد اور اس کی مصیبتیں ہمارے ذہن پر گہرا نقش چھوڑتے ہیں۔ اس کی روحانی کشمکش ہم سے پوشیدہ نہیں رہتی۔ اس طرح سنس اینڈ لورس ایک کامیاب فن پارہ ہے۔ اس میں معلول کی اہمیت کی تشریح ظاہری علت کے ذریعہ پوری طرح کی گئی ہے جو کہ حقیقی علت بھی ہے۔

یہ کہا جاسکتا ہے کہ ڈی۔ ایچ۔ لارنس تحلیل نفسی کے نتائج کو خود ہی سمجھ گیا تھا اور وہ یہ بھی جانتا تھا کہ شعور جنگل کے درمیان پائے جانے والے میدان کے مانند ہے۔ ایسا جنگل جو عجیب غریب اور جنگلی چیزوں سے آباد ہو۔ اس لئے غیر شعوری خواہشات کی کارگذاریوں کو واضح اور یقینی طور پر دکھانا اس کے لئے آسان تھا۔ شیکسپیئر کا انحصار صرف اس کے وجدان پر تھا۔ لاشعور کی کارکردگیوں کا اسے کوئی شعوری علم نہ تھا۔ اسی لئے وہ اپنے طریق کار میں مدلل اور مفصل نہ ہوسکا۔ اس کے وجدان ان گہرائیوں تک پہنچ گئے تھے۔ جہاں سے اس کا شعوری ذہن نابلد تھا اور اپنے عکسی وجدان کا سہارا

لیکن وہ ذہن کے ان گہرے رازوں کو پالیتا تھا جن کو وہ شعوری طور پر سمجھ نہ پاتا تھا۔ یہ عذر بظاہر معقول ہے لیکن بہرحال عذر ہی ہے۔ حقیقت یہ ہے کہ ایک فن کار کی حیثیت سے اپنے وجدانوں کا معقول استعمال کرنے میں شیکسپیئر ناکام رہا۔ ہم اس کے وجدان کی گہرائی کی قدر کے ساتھ ساتھ اس کے فن کی عدم موزونیت کو بھی تسلیم کرسکتے ہیں۔ عذر پیش کرنے والے مزید اصرار کرسکتے ہیں کہ شیکسپیئر کا فن یعنی ڈرامہ اس گرہ کی کارکردگی کے مفصل مظاہرے کا متحمل نہیں تھا، وہ زیادہ سے زیادہ ان کی موجودگی کی طرف صرف ہلکا اشارہ کرسکتا ـــــ لیکن ہیملٹ سے متعلق ادب کی ایک کثیر تعداد جو جمع ہوچکی ہے، یہ ثابت کرتی ہے کہ یہ اشارے واضح اور بے مغالطہ نہیں ہیں۔

ہیملٹ ایک فنکارانہ تخلیق ہے۔ لیکن اس سے بحث کرتے وقت ہم اس عیاں حقیقت کو فراموش کرتے نظر آتے ہیں۔ ہمارے سامنے کوئی ایسا شخص نہیں ہے جو حقیقتاً موجود تھا۔ اور جو بعض عام خلل اعصاب مریض کی طرح بعض گرہوں کا شکار تھا، یہ ایک فرد کے متعلق شیکسپیئر کا تصور ہے۔ جس سے ہمیں بحث کرنی ہے اور ایسے تصورات کا اپنی نوعیت کے لحاظ سے شعوری اور بالعموم لازمی ہے۔ اس لئے نازک سوال یہ ہے کہ کیا شیکسپیئر نے ہیملٹ کا تصور ایڈیپس گرہ کے ایک مریض کی حیثیت سے کیا؟ ماہر نفسیات بھی یہ تسلیم کرتا ہے کہ شیکسپیئر نے ایسا نہیں کیا۔ کہا جاتا ہے کہ اس نے وجدانی طور پر ایسا محسوس کیا تھا کہ جس صورت حال کا ہیملٹ کو سامنا تھا اس کا کوئی آسان حل نہیں تھا۔ اور یہ کہ اگر خود شاعر کو ایسے ہی حالات میں رکھ دیا جاتا تو اس کا بھی طرز عمل بہت مشکل اور سنگین ہوتا۔ ہمیں مزید بتایا جاتا ہے کہ خود شیکسپیئر ہیملٹ کو سمجھ نہیں سکا اور ہم سے یہ توقع کی جاتی ہے کہ شیکسپیئر کے فہم کے اس فقدان پر مرحبا کہیں۔ اگر ایک بار یہ تسلیم کرلیا جائے کہ ہیملٹ کے متعلق شیکسپیئر کا تصور بہت واضح نہیں تھا تو یہ نازک مسئلہ خود بخود حل ہوجاتا ہے۔ یعنی ایک فنکار کی حیثیت سے شیکسپیئر کا وجدان عام آدمی کے وجدان کی طرح نہیں تھا۔ بحیثیت انسان اسے یہ احساس ہوا ہوگا کہ اس کا طریق عمل کیا ہو لیکن ایک فنکار کی حیثیت سے وہ اپنے طریق عمل کو قابل فہم اور معقول بنانے میں ناکام رہا ہے۔

بعض اوقات ایسا ہوتا ہے کہ فن کار تجربے کے پہلوؤں کو پوری طرح نہیں سمجھ پاتا ہے۔

اسباب کو جانے بغیر وہ بے حد متاثر ہوسکتا ہے۔ ایسے تجربے کو وہ فنکارانہ رنگ بھی دے سکتا ہے۔ مثال کے طور پر ورڈسورتھ کی نظم (Strange fits of, Passion have I known) کو لیجئے۔ اس نظم میں واضح اشارے ملتے ہیں کہ ورڈسورتھ اپنے جذبے کی گہرائی کی وجہ کو نہیں سمجھ سکا جو کہ صدمہ کی قسم کی ایک چیز تھی ـــــ جس کا بیان وہ اس نظم میں کرتا ہے۔ ورڈسورتھ یہ سوچتا ہوا نظر آتا ہے کہ اس کا جذبہ عام قارئین کو بغیر کسی معقول سبب کے ناشنی معلوم ہوگا۔

And I will daro te tell
But in the lover's ears alone
What once to me be fell

ورڈسورتھ کا خیال ہے کہ جذبے کی اس انتہا کو صرف ایک عاشق ہی سمجھ سکتا ہے۔ اس کے ساتھ ہمدردی کرسکتا ہے اور اس کی تلافی کرسکتا ہے۔ اس کا مطلب یہ ہوا کہ یہ نظم ایک غیر معین موضوع پر مبنی ہے۔ اور شاعر اسے بیان کرنے کی کوشش میں ایک خطرہ مول لے رہا ہے۔ اسے نظم کی قدر اور اپنی کامیابی پر شک ہے۔ صرف ابتدا ہی میں شاعر یہ پس وپیش محسوس نہیں کرتا، بلکہ اپنے تجربے کو بیان کرنے کے بعد بھی اس کا شک موجود رہتا ہے۔

What fond and wayward thought will slide
Into a lover's head.

"Fond". اور "Way Ward" اسی شک پر دلالت کرتا ہے بظاہر ورڈسورتھ یہ نہیں سمجھ سکتا ہے کہ وہ اس درجہ متاثر کیوں ہوا۔ اسے اپنے جذبے کی گہرائی غیر معقول نظر آتی ہے۔ یہ ہیئت کا عجیب وغریب دور ہے۔ ایک ایسی چیز جو ورڈسورتھ کو حالات کے حقائق کی بنا پر بالکل غیر مجازانہ نظر آتی ہے۔ ناقدین اس شک میں اس کے ساتھ ہیں وہ لوگ بھی جو اس نظم کی کامیابی کو تسلیم کرتے ہیں اس کے توازن کو غیر اختیاری سمجھتے ہیں۔ لیوس لکھتا ہے کہ "یہ مکمل طور پر ایک کامیاب نظم ہے پھر بھی ہم یہ محسوس کرتے ہیں کہ اس کا توازن انتہائی نازک، تقریباً خطرناک ہے اور اس کی کامیابی کے متعلق ہماری تمیز اسی احساس کے ساتھ وابستہ ہے۔"

ورڈسورتھ خود کو نہیں سمجھ پایا اور نہ ہی ناقدین اس کو پوری طرح سمجھتے ہیں۔ ورڈسورتھ کے اندر پوشیدہ فنکار نے بہرحال ان تمام اہم تفصیلات کو نوٹ کیا جن پر اس کے تجربات مشتمل تھے۔ اور انہیں دیانت داری کے ساتھ بیان کر دیا جبکہ بظاہر وہ ان کی اہمیت کو محسوس نہ کر سکا۔ اس لئے دیئے گئے تفصیلات سے اس تجربے کی نوعیت جان لینا ہمارے لئے ممکن ہے۔ یہ ایسی چیز ہے جو ہیملٹ میں نہیں مل سکتی اور جب ایک بار تجربے کی نوعیت ہمارے لئے واضح ہو جاتی ہے تو علت کے ساتھ معلول مبالغہ آمیز پر تصنع اور غیر متناسب نظر نہیں آتا ظاہری طور پر جو ہوا وہ یہ تھا کہ ورڈسورتھ شام کے وقت چاند کی چھاؤں میں لوسی کے گھر جا رہا تھا۔ چاند درخشاں تھا۔ یہ ہمیں بعد میں بتایا جاتا ہے۔ اُس نے اپنی نظر چاند پر جاری اور اس کا گھوڑا آہستہ آہستہ بڑھتا رہا۔ اس نے اپنی نظر چاند پر برابر جمائے رکھی۔ اس نظم کی سب سے اہم سطروں میں سے دو یہ ہیں۔

And all the while my eyes I kept

On the descriding moon

یہ دیکھنا مشکل نہیں ہے کہ گھوڑے کی مسلسل چال کے ساتھ درخشاں چاند شاعر کے اندر ایک نوم توجہ کی کیفیت پیدا کرتا ہے۔ ایسا واقعی ہوا یہ صرف ہمارا قیاس نہیں ہے۔ ورڈسورتھ نے اس کی طرف بالکل واضح اشارہ کیا ہے۔

In one of those sweet dreams I slept
kind Nature gentlest boon.

یہ نوم توجہ کی نیند تھی فطری نہیں یعنی جو کچھ ہوا اس کی اہمیت کو سمجھنے میں ورڈسورتھ کی ناکامی کی یہ ایک اور مثال ہے لیکن فن کار ورڈسورتھ نے اس حقیقت کو اہم سمجھا اور یہ حقیقت ہماری رہنمائی تجربہ کے قلب تک کرتی ہے ورڈسورتھ بہرحال نوم توجہ کے زیر اثر تھا اور چاند کے اچانک غائب ہو جانے سے یہ نوم توجہ کی نیند ٹوٹ جاتی ہے جس کا نتیجہ گہرا صدمہ ہوتا ہے جسے وہ لوسی کی موت کے ساتھ منسوب کر دیتا ہے۔ یہی واقعہ اس کے اندر گہرا صدمہ پیدا کر سکتا ہے تب وہ صدمہ یعنی شاعر کے احساس کی گہرائی قابل فہم چیز ہو جاتی ہے۔ جو نہ پر تصنع ہے، نہ عاشق کی غلطی ہے اور نہ ہی بغیر کسی مناسب

علت کے ہے۔ یہ بھی دکھایا جا سکتا ہے کہ سات بندوں میں سے پانچ میں چاند کا ذکر ہے۔ اس لفظ کی تکرار ورڈسورتھ بلاوجہ نہیں کرتا ہے ۔ اور یہ بھی ظاہر ہے کہ چاند ورڈسورتھ کے ذہن میں لوسی کے ساتھ متلازم ہو جاتا ہے۔ یہ تلازم بہت واضح ہے ۔

The sinking moon to Lucy,[5]: cot
came near and nearer still

چاند کا اچانک غائب ہو جانا تندی کے ساتھ نوم توجہ کو توڑ دیتا ہے اور یہی صدمہ کا باعث ہوتا ہے۔ یہی لوسی کی موت کی علامت بھی بن جاتا ہے یعنی بہت ہی معقول تجزیہ

O mercy to myself I cried

If lucy should be dead

یہ رکاکت نہیں ہے صرف عاشق ہی شاعر کے ساتھ ہمدردی نہیں کر سکتا۔ ورڈسورتھ صرف موزوں کی کیفیت ہی نہیں عطا کرتا یا تنومن کے عالم کیف میں ہی شرکت نہیں کرتا بلکہ تجربے کی نادر تقریباً بے نظیر نوعیت اور پیش کرنے کی مناسبت کو ہم سراہتے ہیں۔

ورڈسورتھ نے ایک ایسے تجربے کو جسے وہ سمجھ نہیں سکا نہایت کامیابی کے ساتھ پیش کیا ہے۔ شیکسپیر ہیملٹ میں اتنا کامیاب نہیں رہا ہے۔ ماہر تحلیل نفسی بھی ہمارے لئے اس نازک مسئلے کو سلجھا نہیں سکتا ہے۔ ہیملٹ کا جو تجزیہ ڈاکٹر جونس نے کیا ہے وہ ناقد کے فرض منصبی کے بارے تصور میں ترمیم کرنے میں ہماری مدد نہیں کرتا۔ تحلیل نفسی میں حد سے زیادہ یقین رکھنے کے خلاف ہمیں متنبہ کرتا ہے —

---

(۶)

تلخیص مقدمہ

فرائڈ کا فن سے متعلق تصور، اس کی انسانی ثقافت اور تمدنی تصور سے باہم مربوط ہے اس کا یقین ہے کہ تہذیب و تمدن کی تخلیق بقا کی جدوجہد کے دباؤ میں ابتدائی محرکات کی تعین کی خاطر قربانی کے ذریعہ ہوئی ہے۔ اس شکل میں جن جبلی قوتوں کا استعمال کیا جاتا ہے ان میں جنسی قوتیں سب سے زیادہ اہمیت کی حامل ہیں۔ اس طرح ان کی تفتیش ہوتی ہے۔ کہنے کا مطلب یہ ہے کہ ان کی توانائی جنسی مقصد سے علاحدہ ہوکر جو دوسرے مقاصد کی طرف منحرف ہوجاتی ہیں جو جنسی یا سماجی نقطۂ نظر سے اہم نہیں رہ جاتی ہیں۔[1] فرائڈ کے لئے جبلت کی تسکین واحد معقول تسکین نظر آتی ہے جس کی انسانی فطرت کو ضرورت ہوتی ہے۔ بقیہ دوسری سبھی تسکین مصنوعی نظر آتی ہیں۔ تہذیب فطرتِ انسانی کی ضرورت نہیں ہے۔ وہ مصنوعی چیز ہے جو انسانیت کے ذریعہ ابتدائی احساسات کی تسکین کی خاطر کی گئی قربانیوں کا نتیجہ ہے۔ فرائڈ اس واضح حقیقت کو فراموش کرجاتا ہے کہ انسان صرف حیوان نہیں ہے اور جبلت اس کی واحد رہنما نہیں ہے۔ اس کے پاس عقل ہے جو شاید زیادہ اہمیت کی حامل ہے۔ اور جس کی تسکین ضروری ہے۔ وہ تسکین تہذیب ہے۔ تہذیب کی عام ضرورت انسانی فطرت انسان کا ناگزیر عنصر ہے۔ حیوانات کو تہذیب کی ضرورت نہیں ہوتی، چونکہ وہ حیوان ہیں۔ ان کی طبعی ضروریات کی تسکین ہی ان کے لئے کافی ہے۔

---

1. Introuuctory Lectures on Psycho Analysis

تہذیب فرائڈ کے مطابق، ابتدائی محرکات کی تصعید یا اتصال کا نتیجہ ہے۔ تہذیب، مذہب اور فن، یہ سب تصعید یا اتصال کی مختلف اشکال ہیں۔ لیکن تصعید کے اس تصور کو ثقافتِ فن اور مذہب کی ابتدا کی شکل استعمال کرنا ایک عام اصول کی شکل میں ناقابلِ قبول ہے۔ دلبیز لکھتا ہے ”اس سے اختلاف نہیں کیا جاسکتا کہ مختلف نفسی افعال باہم متصل ہوتے ہیں اور ان میں سے ایک کا تیز عمل دوسرے اعمال کو کمزور بنا دیتا ہے۔ روبوٹ نے ٹھیک ہی کہا ہے کہ کسی ریاضی کے سوال کو حل کرنے والے ماہرین ریاضی میں اور جسمانی خواہشات کی تکمیل میں مصروف فرد ہیں، اعصابی توانائی کا یکساں طور پر خرچ نہیں ہوتا اور ایک طرح کا خرچ دوسرے میں رکاوٹ ڈالتا ہے کیونکہ توانائی کی پوری مقدار، دو مقاصد کے لئے ایک ہی ساتھ استعمال نہیں کی جاسکتی ہے۔[1] لیکن ہمیں اعصابی ہجوم کی مقدار، بقول ربوٹ اور نفسانی اعمال کی صفت میں جو اس اعصابی ہجوم کو صرف کرتے ہیں، واضح طور پر تمیز کرنا چاہئے۔ کسی ایک ہی فرد میں کوئی اعلیٰ حساب جیب اعلیٰ کسی جسمانی مسرت۔

یہ واضح ہے کہ تہذیب جنسیت مرتفع نہیں ہے۔ اس کی پیداوار انسان کی ضرورت سے ہوتی ہے۔ انسان میں تہذیب کی طرف بڑھنے کی فطری تحریک ہوتی ہے اور یہ سیدھی سادی تحریک اتنی ہی فطری ہوتی ہے، جتنی کہ جنسی تحریک۔ یہ مختلف لیکن ارفع تحریک ہے۔ ارفع اس لئے کہ یہ انسان کو حیوان سے ممیز کرتی ہے۔ انسان اس ارفع تحریک کی تسکین کی آسان طریقے سے کوشش کرتا ہے اور وہ تسکین جنسی تحریک کی تسکین کو بھی قربان کرنے کے لئے تیار ہوجاتا ہے۔ جنسی تحریک کی تسکین سے ہمیں فوری اور شدید تسکین حاصل ہوتی ہے لیکن وہ لطف مستقل نہیں ہوتا۔ تہذیب سے جو لطف حاصل ہوتا ہے وہ شدید تو نہیں ہوتا لیکن دائمی یقیناً ہوتا ہے۔ انسان اس تسکین کو اتنا اہم قرار دیتا ہے کہ وہ تنہا ہی اس کا استعمال نہیں کرنا چاہتا۔ اسے آنے والی نسلوں تک کے لئے محفوظ کردینا چاہتا ہے۔ فرائڈ کے مطابق اس ترسیل سے نفس اجتماعی کو اختیار کرنا یا

---

1. Psycho-analysis method and doctrine of Freud

نوعِ انسانی کی نفسی زندگی کا تسلسل ضروری ہو جاتا ہے جو افراد کی اموات کے ذریعہ اعمالِ نفسی میں ہونے والی خلل اندازی کو نظر انداز کرنے کی ہمیں اجازت دے دیتی ہے۔ وہ پھر کہتا ہے "یہ بات ممکنہ حد تک سب کے سامنے آئی ہوگی کہ ہم نفسِ اجتماعی پر مکمل طور پر منحصر کرتے ہیں، جس میں نفسی اعمال اس شکل میں وقوع پذیر ہوتے ہیں جس شکل میں کسی فرد کی نفسی زندگی میں"[1]

نفسِ اجتماعی کا یہ تصور غیر سائنسی ہے کیونکہ یہ توارث کی اکتسابی خصوصیات پر منحصر ہے۔ اور یہ ایک ایسی اصلیت ہے جسے سائنسی نقطۂ نظر سے ثابت نہیں کیا جا سکتا۔ درحقیقت ناگزیر مفروضہ کی شکل میں اس تصور کی بھی ضرورت نہیں ہے، جیسا کہ میلیوسکی نے ظاہر دکھایا ہے، تمدن کی منتقلی کی توضیح نفسِ اجتماعی کے اس تصور کے بغیر بھی ممکن ہے۔ ماہرین علم البشریات پوری وضاحت سے اس ذریعہ کو بتا سکتے ہیں جس میں آنے والی نسلوں کے لئے ہر ایک نسل کی اپنی خصوصیات اور ان کا عکس محفوظ و مجتمع رہتے ہیں۔ یہ ذریعہ وہی مادی اشیاء یا روایات اور رسمی نفسی اعمال کا ایک ایسا مجموعہ ہے جسے ہم تہذیب کہتے ہیں۔ یہ فوق فردی (Super-individual) تو ہے لیکن نفسیاتی نہیں ہے۔ اس سانچے کو انسان ڈھالتا ہے اور بدلے میں اسے خود بھی ڈھالا جاتا ہے۔ یہ واحد ذریعہ ہے جس میں انسان اپنے تخلیقی جذبات کا مظاہرہ کر سکتا ہے اور اس طرح انسانی اقدار کے اس ذخیرے میں اضافہ کر سکتا ہے۔ یہ ایک ایسا ذخیرہ ہے جس میں ضرورت پڑنے پر اپنے مفاد کے لئے کوئی فرد دوسروں کے تجربات کا استعمال کر سکتا ہے[2]۔

نفسِ اجتماعی کا یہ تصور قابلِ قبول نہیں ہو سکتا اور نہ اس کے دیگر مفروضات میں سے یا جن شکل میں وہ ان کی توضیح یا ان کا استعمال کرتا ہے قابلِ قبول نہیں ہو سکتے۔ مثال کے طور پر Oedupus complex کو لے لیں۔ فرائڈ کے پاس شاید اس کی تائید کے لئے کچھ غیر.... طبعی و منطقی دلائل ہو سکتے ہیں۔ لیکن اس کے ارد گرد اس نے تصورات کا وسیع اور نمایاں تانا بانا بُن رکھا

---

1. To tem and Taboo
2. "Sex and Repression in saving society"

ہے۔ فرائڈ کے مطابق اس مرکزی تصور سے مذہب، اخلاق، تہذیب، فن اور سائنس یعنی ایک ایک شے کی توضیح کی جا سکتی ہے اور صرف وہی توضیح تشفی بخش ہوگی۔ عہدِ طفلی کی جنسیت سے بہت مختلف ہے۔ وہ یقینی طور پر نامکمل اور غیر منقسم ہوا کرتی ہے۔ عہدِ بلوغیت کی جنسیت مکمل بھی ہوتی ہے اور منقسم بھی، مخصوص جنسی اظہار کی عدم موجودگی عہدِ طفولیت میں طبعی چیز ہوتی ہے، اور اس کی موجودگی غیر معمولی چیز ہوتی ہے یا کم سے کم بالغ جنسیت کا قبل از وقت نشوونما کا مظاہرہ۔ ایسا ہو سکتا ہے کہ عہدِ طفلی کی جنسیت کی غیر مکمل اور غیر منقسم خصوصیات، جنسی جبلت کی شکل میں ظاہر ہوں اور آگے چل کر حقیقی نفسیاتی اعمال کی شکل میں ظاہر ہوں یہ اتفاقاً ہی ہوگا۔ فرائڈ کی غلطی یہی ہے کہ وہ اتفاق کو ناگزیر سے مماثل کر دیتا ہے۔

فرائڈ کے اس گراں قدر مفروضے کی پوری عمارت بچے کی اپنی مخالف جنس والدین کے لئے محبت اور اس تحریک کو دبانے کے مرکزی تصور پر مبنی ہے۔ قدیم جرگہ میں باپ کے قتل کا مفروضہ جس کے سہارے وہ جرم کے احساس کی ابتداء کی تشریح کرتا ہے ویسا ہی ہے۔ فرائڈ کا قدیم جرگہ کا تصور ایسا ناقابلِ قبول ہے جیسا کہ اس کے نفسِ اجتماعی کا تصور۔ اس عفریتی (Cyclopean) خاندان میں فرائڈ نے بقول میلنو متناقض اوصاف جمع کر دیا ہے میلنوسکی، فرائڈ کے عفریتی خاندان کے تصور کو چیلنج کرتا ہے اور اس کی ظاہری عدم صداقت کو دکھاتا ہے۔" اگر ایسی بات ہو تو ہم فرائڈ کے مفروضے کو چیلنج کئے بغیر نہیں رہ سکتے۔ باپ کیوں اپنے بیٹے کو نکال باہر کرے گا، جبکہ وہ خود بھی آسان اور عمومی طریقے سے اس کے تحفظ کی ضرورت نہیں رہنے پر اس سے الگ ہو جانے کو بے چین رہتے ہیں؟ کیوں لڑکیاں اس باپ کے جتھے سے الگ تھلگ رہیں، وہ کیوں باپ سے نفرت کریں اور اس کی موت کی تمنا کریں؟ جیسا کہ ہم جانتے ہیں وہ اپنی آزادی پر خوش ہیں اور وہ اپنے والدین کے جتھے کے ساتھ آنے کو تیار نہیں ہیں اور آخر میں وہ بوڑھے مرد کی موت یا ان کے قتل کی خواہش بھی کیوں کریں؟ یہ یقینی ہے کہ اس کا اختتام ہوگا ہی اور خواہش ہونے پر جتھے کے پاس ان کی بے روک ٹوک پہنچ ہو سکتی ہے۔

فرائڈ کے مفروضے میں جو مسائل پوشیدہ ہیں ان میں ہر ایک کو یہ سوالات چیلنج کرتے

ہیں لیکن فرائڈ اپنے وسیع خاندان میں ہر ایک محرکات 'منشیاتی اور ذہنی افعال کو شامل کر دیتا ہے جو کسی میں حیوان مہلک ہو سکتی ہیں۔ ظاہر ہے کہ حیاتیاتی نقطۂ نظر سے یہ تصور ناقابل قبول ہے[1]۔

ان میں سے ہر سوال فرائڈ کے بے تصدیق مفروضے کو چیلنج کرتا ہے۔ فرائڈ درحقیقت اپنے سائکلو پین خاندان میں متعدد رجحانات' عادات اور ذہنی میلانات کی کثرت کر دیتا ہے جو کسی بھی نوع حیوانی کے لئے مہلک محاسن ثابت ہوں گے۔ یہ واضح ہے کہ حیاتیاتی نقطۂ نظر سے ایسا نظریہ کمزور نظریہ ہوا کرتا ہے۔ ہم فطری حالت میں کسی ایسے نوع آدم نما کے وجود کا تصور نہیں کر سکتے جس میں افزائش نسل جیسے اہم کام کو کسی ایسے جبلی طریقوں سے منضبط کیا جاتا ہو جو اس نوع کے مفاد میں معاندانہ ثابت ہو' یہ معلوم کرنا کہ قبل تاریخ کے لوگوں میں وہ تمام امتیازی اوصاف مثلاً تعصب بے آہنگی اور چڑچڑا پن موجود ہیں جو ایک اوسط یورپی خاندان میں ملتے ہیں اور اس کے بعد قبل تاریخ جنگل میں جا کر ایک بہت ہی دلکش لیکن اوٹ پٹانگ مفروضہ قائم کر لینا آسان ہے۔

اس طرح اس پرکشش لیکن اوٹ پٹانگ مفروضہ کی تردید ضروری ہے اور اس کے ساتھ ہی فرائڈ کے جرم یا گناہ کی پیدائش اور اخلاقیات سے متعلق تصورات کا بھی اولین جتھے (Primitive Lorde) کے باپ کے قتل کی ضرورت نہیں تھی اور اسی لئے تصور گناہ کا بھی کوئی موقع نہیں تھا۔ محرکات کے ساتھ مباشرت کی خواہشوں کو دبانے کا بھی کوئی موقع نہیں تھا جس سے ثقافت اور تہذیب کی نشوونما ہوتی۔ فرائڈ کے تصورات کے مطابق اولین جتھے میں ابھی انسانیت کے اجزا پیدا نہیں ہوئے تھے۔ جیسا کہ ڈیلینیر کا خیال تھا اور انسان کی حیوانی فطرت میں کچھ بھی ایسا نہیں تھا جو تزویج محرمات کا مخالف ہو۔ فرائڈ کا یقین ہے کہ تزویج محرمات پر روک ایک مصنوعی روک ہے۔ اس کی پیدائش کیسے ہوئی؟ اولین جتھے نے جس میں ابھی انسانیت کی نشوونما نہیں ہوئی تھی۔ حیوانات کی جنسی خواہشات کی پیروی کی ہوگی' جس میں کسی طرح کی کوئی ایسی مخالفت نہیں پائی جاتی۔ واضح ہے کہ فرائڈ کے اولین جتھے (Primitive Lorde) کے تصور میں تزویج محرمات کی ممانعت

1. Sex and repression in saving society

کی کوئی بنیاد نہیں ہے۔ تزویج محرمات کی ممانعت اس لئے ہوئی ہوگی کہ وہ انسان کی 'انسانی فطرت' کے مخالف تھی۔ انسان ایک تہذیبی حالت ہی میں رہ سکتا ہے۔ اور جیسا کہ میلینوسکی نے واضح کیا ہے خاندان تہذیب کا گہوارہ ہے۔ میلینوسکی کا کہنا ہے کہ تزویج محرمات پر روک ضروری ہے کیونکہ اگر خاندان اور تہذیب کی تخلیق کے متعلق ہمارا جائزہ درست ہے تو تہذیب کی ابتدائی مرحلے (Incert) کے ساتھ تزویج محرمات کا تال میل نہیں ہو پاتا ہے۔ کسی بھی طرح کے تمدن میں جس میں رسوم' اخلاقیات اور قانون تزویج محرکات کی اجازت دے دیتا تو خاندان ناپید ہو جاتا۔ بلوغت تک پہنچنے کے بعد ہم خاندان کو منتشر دیکھتے جس میں خاص سماجی بحران پھیلتا اور تہذیبی روایت کا قائم رہ جانا ناممکن ہو جاتا ہے۔ تزویج محرکات کا مطلب ہوتا ہے عمر کے فرق کا مٹ جانا۔ نسلوں کا مل جانا' افکار کا زوال پذیر ہو جانا اور رواجی فرائض میں بھیانک تبدیلیوں کا ظہور پذیر ہونا اور یہ بھی اس وقت جب خاندان 'تعلیم کا سب سے اہم ترین واسطہ ہوتا ہے ایسی حالت میں کوئی بھی معاشرہ نہیں ٹک سکتا۔ تہذیب کے متبادل قسم جس میں تزویج محرمات ختم کر دیا جاتا ہے۔ وہی تہذیب واحد تہذیب ہوتی ہے جو سماجی تنظیم اور تہذیب کے ساتھ ہم آہنگ ہوتی ہے۔"[1]

تزویج محرمات اور تمدن باہم ایک دوسرے کے مخالف ہیں معاملہ میں یہ نہیں ہے کہ تزویج محرمات کی خواہشات فطری ہوتی ہے۔ اور تہذیب کوئی ایسی چیز ہے جو ہماری تزویج محرمات کی خواہشات کو کچلنے سے مصنوعی طور سے پیدا ہوتی ہے۔ تہذیب انسان کی ناگزیر ضروریات سے پیدا ہوتی ہے۔ وہ کوئی مصنوعی چیز نہیں ہے جیسا کہ کہا گیا ہے' انسان اپنی تمدنی حالت میں ہی زندہ رہ سکتا ہے۔ حیوانات کی جنسی جبلت سے مختلف بلند تر اور مستقل مسرت کی اسے ممکنہ حد تک خواہش رہتی ہے۔ اسے ہی تہذیب کہتے ہیں۔ تکمیل کے لئے بھی اسے فطری تحریک ہوتی ہے۔ فرائڈ شدت کے ساتھ ایسی تحریک کے وجود سے انکار کرتا ہے۔ یہ ایک ایسی حقیقت ہے جس سے ہمیں تعجب نہیں ہوتا۔ اس کا کہنا ہے کہ ہم میں سے بہتیرے اس یقین سے اپنا دامن نہیں چھڑا سکیں گے کہ انسان ہی میں اکملیت کی طرف بڑھنے کی خواہش

1.sex and repression in saving society

رہتی ہے جس کے سبب وہ آج کی عقلی طاقت اور اخلاقی ارتفاع تک جا پہنچا ہے۔ اور جس کی بنیاد پر یہ امید کی جاسکتی ہے کہ اسی سے انسان کامل میں اس کا ارتقا یقینی ہوجائے گا۔ لیکن میں کسی ایسے اندرونی محرک کے وجود پر یقین نہیں رکھتا اور نہ اس دلفریب بھرم کو قائم رکھنے کا میرے پاس کوئی راستہ ہے۔ آج تک انسان کی جو بھی ترقی ہوئی وہ دیگر حیوانات کی ترقی سے مختلف ہے۔ اس کی وضاحت ضروری نہیں ہے۔ کچھ انسانوں میں اکملیت کی طرف بڑھنے کی جو ان تھک لگن ہوتی ہے وہ ان سہل محرکات کے کچلے جانے کا نتیجہ ہے جس پر قیمتی انسانی تہذیب کی بنیاد پڑتی ہے۔[1]

فرائڈ اپنے خیالات کا پرزور وضاحت کے ساتھ اظہار کرتا ہے۔ اکملیت کی طرف بڑھنے والا نام نہاد محرک صرف ایک دل فریب تخیل ہے جس کی فطرتِ انسانی میں کوئی بنیاد نہیں ہے۔ یہ بھرم جن اسباب کی بنا پر پیدا ہوتا ہے وہ ایک زائد توانائی ہے جو ابتدائی محرکات کے کچلے جانے سے پیدا ہوتی ہے۔ جو کسی بھی حالت میں مستقل ہو' ایڈلر' فرائڈ سے اتفاق نہیں کرتا۔ وہ کہتا ہے کہ جاندار چیزوں کا تخلیقی ارتقا ہمیں یہ بتاتا ہے کہ ہر نوع کے ارتقا کی منزل معین ہے۔ یہ اکملیت کی کائناتی تقاضوں کے ساتھ فعال مناسبت کی منزل ہے۔ ہمیں یہ ذہن نشین کر لینا ہے کہ ہم' یہاں ایک ایسی شئے سے بحث کر رہے ہیں جو قدیم ہے اور جو قدیم زندگی سے متعلق رہی ہے۔ یہ ہمیشہ فرد اور نوع انسانی کے ثبات یا استحکام کو مغلوب کرنے کا فرد اور خارجی دنیا کے درمیان موافق رشتہ بڑھانے کا سوال ہے[2]۔ فرائڈ کے لئے اکملیت کی منزل کوئی معنی نہیں رکھے گی۔ یہ اکملیت کی منزل نہیں ہے جو زندگی کے لئے پروگرام مرتب کرتی ہے۔ یہ بالکل مختلف چیز ہے جسے فرائڈ مسرت کہتا ہے۔ وہ لکھتا ہے یہ اصول ابتدا ہی سے ذہنی اعضاء کے استعمال پر غلبہ حاصل کئے رہتا ہے۔ اس کی کارکردگی میں کسی طرح کا شبہ نہیں کیا جاسکتا پھر بھی اس کا پروگرام کائنات اکبر سے لے کر کائنات اصغر تک کل دنیا کے ساتھ متصادم ہے۔ اس کو سرگرم نہیں کیا جاسکتا۔ ساری اشیاء کا نظام اس کے مخالف ہوا کرتا ہے۔ کوئی چاہے

1. Beyond the pleasure principle

2. Social interest

تو یہ کہہ سکتا ہے کہ انسان خوش رہے۔ یہ بات کائنات کے منصوبے میں شامل نہیں ہے۔[1]

انسان کے نفسی اعمال اس اصول مسرت سے منضبط ہوتے ہیں۔ اس کی اکملیت کی خواہش سے نہیں۔ اپنے جبلی ضروریات کی تسکین سے ہمیں یہ مسرت حاصل ہوتی ہے اور اس لئے ہم انہیں مطمئن کرنا چاہتے ہیں۔ لیکن یہ اطمینان ہمیں ہمیشہ نہیں حاصل ہوسکتا۔ ضرورت کے دباؤ میں پڑ کر اس حسرت کے اصول میں ہم تھوڑا ہیر پھیر کرنا سیکھتے ہیں اور اس کے بدلے وہ شئے سامنے آتی ہے جسے فرائڈ اصول صداقت کہتا ہے۔ ہم فوری اطمینان کے بغیر زندگی گذارنا' تسکین کو کچھ دیر کے لئے التوا میں ڈالنا اور بعض مسرت کے وسائل کو یکسر ترک کرنا سیکھ لیتے ہیں۔ کہتے ہیں کہ اس اصول صداقت کی جڑ میں بھی مسرت کے حصول کا تصور ہی کام کرتا ہے۔ باوجودیکہ وہ مسرت تاخیر سے حاصل ہوتی ہے اور مقدار میں اقل ترین ہوا کرتی ہے۔ فرائڈ اس بات کا اندازہ نہیں کرپایا کہ صرف ضرورت کے دباؤ ہی میں انسان فوری تسکین کے بغیر زندہ نہیں رہتا۔ وہ اپنی خواہشات کے مطابق بھی ویسا کرسکتا ہے کیونکہ فوری تسکین کے آگے کی حالت کو بھی وہ دیکھ سکتا ہے۔ اس کی ذہانت کا استعمال دو مختلف متبادلات میں سے ایک کو منتخب کرنے کا اسے اہل بناتا ہے۔

وہ یہ بھی سمجھ سکتا ہے کہ دو مختلف قسم کے کردار دو مختلف اقدار کے ہیں اپنی عقل کا استعمال کر کے وہ اپنے لئے ایک ایسے نظریۂ حیات کو ترقی دے سکتا ہے جو اس کی حیوانی اور انسانی دونوں خصلتوں کو مطمئن کر سکے۔ اور ایسا کرنے میں یہ کوئی ضروری نہیں ہے کہ اس کے حیوانی اور انسانی محرکات میں باہم تصادم ہو کہنے کی ضرورت نہیں کہ اس نظریۂ حیات سے اسے زیادہ سے زیادہ تسکین حاصل ہوگی۔ اور یہ تسکین حیوانی نظریۂ حیات کی پیروی کرنے سے آدمی کو نہیں حاصل ہوسکتی۔ اس سے انکار نہیں کیا جاسکتا کہ انسان حیوانی طرز زندگی اور انسانی طرز زندگی کے درمیان تمیز کرسکتا ہے اور یہ کہ وہ انسانی طرز زندگی کو زیادہ گراں قدر سمجھتا ہے۔ لیکن ایسے مواقع بھی آتے ہیں جب فرائڈ حیوانی نظریۂ حیات کو ہی زیادہ قیمتی قرار دیتا ہے۔ خصوصاً جب وہ یہ کہتا ہے کہ "ترویج محرمات کی ممانعت انسان کی

1. Civilization and its Discontents

شہوانی زندگی کا صدیوں سے ہونے والا شاید سب سے بڑا ناسور ہے[1]۔ اس کا مطلب یہ نہیں ہے کہ وہ تہذیب کے فوائد کو سنجیدگی سے ترک کر دینا اور قدیم طرز زندگی کی طرف لوٹ جانا چاہے گا[2]۔ وہ درحقیقت ان لوگوں کو قصوروار قرار دیتا ہے جو یہ خیال کرتے ہیں کہ اسے چھوڑ کر اور قدیم انسانی تہذیب کی طرف لوٹ کر ہم زیادہ خوش رہ سکیں گے۔ لیکن حقیقت پر جو وہ زیادہ زور دیتا ہے اور جس طرح جنسی آزادی کے ختم ہونے پر ماتم کرتا ہے۔ اس سے یہ ظاہر ہوتا ہے کہ اپنے قدیم تحریکوں کی آزادانہ تسکین کے لئے تہذیب کے تمام فوائد سے دست بردار ہو جانے کے لئے تیار ہے۔

جنسیت نہ تو تمدن کا سبب ہے اور نہ Oedipus complex تمدن کی یا مذہب، اصول اور نظریات کا آغاز جیسا کہ میلونوڈسکی نے بتایا ہے۔
Oedipus complex سبب نہیں بلکہ ضمنی پیداوار ہے۔ تخلیقی اصل نہیں، بلکہ ایک قسم کی بے آہنگی تخلیقی اصل اگر ہے تو تہذیب (OedipusComplex) نہیں تہذیب جبلی صلاحیت اور فطری نظریے سے آگے کی چیز ہے۔ وہ انسانی ضروریات کو اور ان ضروریات کی تسکین کے وسائل کو پیدا کرتی ہے۔ فن تہذیب کے ذریعہ پیدا شدہ انسانی اظہار میں سے ایک ہے۔

ماہرین تحلیل نفسی کا کہنا ہے کہ تمدن اور وہ ساری اشیاء جن کا اس سے اظہار ہوتا ہے محض تصعید (Sublimation) کی ایک خاص شکل ہیں جس میں دبے ہوئے جنسی محرکات کا اظہار اور تسکین ہوتی ہے۔ وہ یہ بھی کہتے ہیں کہ مذہب، قانون اور اخلاقیات کی طرح فن بھی ایک مصنوعی شے ہے جس کا اصل سبب محرکات کو دبانا ہی ہے۔

ہم دیکھ رہے ہیں کہ ماہرین تحلیل نفسی فرضی بڑے پیمانے پر نظریات قائم کرنے کے عادی ہیں۔ بہت ہی مختصر عناصر کی بنیاد پر جن میں سے بعض کی تصدیق بھی مشکوک ہے۔ وہ بڑے یقین اور بظاہر اعتماد کے ساتھ کسی فلسفے، کسی سائنس، کسی مافوق الطبیعات اور نظریۂ حیات کی تخلیق کر لیتے ہیں۔ یعنی زندگی کا مطلب اپنے لئے کیا ہونا چاہئے یا جو کچھ آپ چاہیں تحلیل نفسی کو وہ واحد معتبر حیرت انگیز

---

1. Ibid 2. Ibid

انکشاف تصور کرتے ہیں جو ہمارے لئے ہمارے سارے مسائل کو حل کر سکتی ہے اور جو کائنات کے سارے اسرار کی تشریح کر سکتی ہے۔ اس لئے بہت ہی فطری طور پر انسانی علم کے دوسرے شعبوں کو وہ نظر انداز کر دیتے ہیں جس کا نتیجہ مصیبت خیز ہوتا ہے لیکن وہ اپنی غلطیوں سے ناواقف معلوم ہوتے ہیں۔ انہیں اس کا احساس نہیں ہوتا کہ کس طرح وہ بار بار خود تناقض کا شکار ہو جاتے ہیں۔ مثال کے طور پر فرائڈ دو فرضی اصولوں ـــ جنسی توضیح اور تکمیل کا اصول ـــ کے درمیان جھولتا رہتا ہے۔ وہ لکھتا ہے کہ جمالیات ان حالات کی تفتیش کرتا ہے۔ جس میں چیزوں کو حسین سمجھا جاتا ہے۔ اس سے حسن کی ابتدا یا ماہیت کی تشریح نہیں ہوتی اور ہمیشہ کی طرح اس کے نتائج کی محتاجی بے معنی الفاظ کے سیلاب میں چھپ جاتی ہے۔ بدقسمتی سے تحلیل نفسی بھی حسن کے متعلق اور باتوں کے مقابلے میں کچھ زیادہ کہنے سے معذور ہے۔ صرف جنسی احساس کی دنیا سے اس کا اشتقاق ہی وہ چیز ہے جو بے یقینی ہے۔ حسن کے لئے محبت روکے گئے مقصد کے ساتھ احساس کا مل مثال ہے "حسن" اور "کشش" مقدم طور پر جنسی شے کے اوصاف ہیں۔ یہ قابل ذکر ہے کہ خود اعضائے تناسل کو جن کے دیکھنے سے جذبات برانگیختہ ہوتے ہیں مشکل سے کبھی خوبصورت کہا جاتا ہے دوسری طرف حسن کی خوبی یا صفت بعض ضمنی خاصیتوں سے منسلک نظر آتی ہیں۔" وہ لیونارڈو ڈاونچی میں لکھتا ہے۔ اگر ہمارے وسائل ناکافی نہ ہوتے تو ہم یہ بڑی خوشی کے ساتھ بتاتے کہ ابتدائی نفسی قوتوں پر فنی افعال کیسے منحصر کرتے ہیں ابھی ہم اتنا ہی کہہ کر تشفی کر لیتے ہیں کہ اور جس کے بارے میں شک وشبہ کی کوئی گنجائش نہیں ہے فن کار کی تخلیق اس کی جنسی خواہشات کو ظاہر کرتی ہیں۔

ان عبارات سے صاف ظاہر ہوتا ہے کہ فن کی تخلیق میں جنسیت لازمی طور پر علتی کردار ادا کرتی ہے۔ اور یہ کہ فن کی تخلیق میں فن کار کو اپنی جنسی خواہش کے انعکاس کا راستہ مل جاتا ہے۔ یہ بھی واضح ہے کہ جس مواد پر فرائڈ اپنے نتائج کی بنیاد رکھتا ہے۔ وہ ناکافی ہے لیکن پھر بھی وہ دعویٰ کرتا ہے کہ ان نتائج کے بارے میں کسی شبہ کی امکاناً کوئی گنجائش نہیں ہے۔ جہاں کے مواد ناکافی ہے۔ کوئی بھی شخص یہ سوال برمحل کر سکتا ہے کہ کسی شک وشبہ کی گنجائش کیونکر نہیں ہو سکتی؟ فرائڈ مواد کے ناکافی ہونے کا اقرار کرنے میں کافی دیانت دار نظر آتا ہے لیکن اس ناکافی ہونے کا علم اسے فن کے متعلق

اپنا نظریہ قائم کرنے سے باز نہیں رکھتا۔ ایسا طریق کار کم سے کم بہت زیادہ سائنٹفک نہیں ہوا کرتا۔ اس غیر سائنسی طریق کار سے مطمئن ہو کر وہ خواہ مخواہ علم جمالیات کا مذاق اُڑاتا ہے جو بقول اس کے اپنے نتائج کی کمی کو گرجدار اور بے معنی الفاظ کے سیلاب میں چھپا لیتا ہے۔" یہ تنقید بہت ہی غیر منصفانہ اور بے تکی ہے۔ یہ اس شخص کی زبان سے خاص طور سے زیادہ ناگوار لگتی ہے جو خود بلاشبہ ناکافی مفروضے پر معنی نظریہ قائم کرنے کا قصوروار ہے۔

اس جنسیاتی تعبیر کے علاوہ جیسا کہ ڈلبیز (Dalbiez) نے بتایا ہے۔ فرائڈ کے اندر ہم فن میں تفریح کے نظریے کے عناصر بھی پاتے ہیں۔ ڈلبیز لکھتا ہے کہ "نکتہ سنجی کے اپنے مطالعہ میں فرائڈ مرنجا مرنج نکتہ سنجی اور معنی بر مقصد نکتہ سنجی کے درمیان امتیاز قائم کرتا ہے۔ وہ بتاتا ہے کہ نظری اعتبار سے مرنجا مرنج نکتہ سنجی زیادہ اہم ہے کیونکہ نکتہ سنجی سے ملنے والی مسرت کا مسئلہ اس میں زیادہ خالص حالت میں پایا جاتا ہے۔ فرائڈ اس مسرت کو نفسی سعی کے بخل سے منسوب کرتا ہے۔ انسان اپنے نفسی آلات کو حقیقت سے دور رکھ کر کام کر دینے میں ہی تسکین کا احساس کرتا ہے۔ یہی بلا قیمت مشق تفریح ہے۔[1] خواب اور نکتہ سنجی کے فرق کو ظاہر کرتے ہوئے فرائڈ کہتا کہ جاتا ہے خواب کتنا ہی پوشیدہ کیوں نہ ہو وہ بالآخر ایک خواہش ہی ہے جبکہ نکتہ سنجی ایک ترقی یافتہ تفریح ہے[2] اور پھر کہتا ہے "نکتہ سنجی ہمارے نفسی آلات کے آزادانہ اور بار سے آزاد سے تھوڑی خوشی حاصل کرنے کی کوشش کرتی ہے اور بعد میں اس خوشی کو اتفاقی یافت سمجھ لیتی ہے[3] وہ آگے چل کر یہ کہتا ہے کہ نکتہ سنجی کی ابتدا الفاظ اور خیالات کے استعمال سے 'مسرت حاصل کرنے کے لئے بطور تفریح ہوتی ہے[4] اور یہ ابتدائی پرمسرت یافت جو الفاظ اور خیالات سے کھیلنے کے سبب پیدا ہوتی ہے وہ نتیجہ ہوتی ہے اصراف میں عام بخل کا"[5] نکتہ سنجی کی فطرت کے متعلق اس انکشاف کو

1. "Psycho-Analytical Method and the Doctrine of Freud"
2. "Witt and its relation to the Unconscious"
3. Ibid 4. Ibid 5. Ibid

وہ کلیہ بنا دیتا ہے کیونکہ یہ سبھی جمالیاتی فکر کی بنیاد معلوم ہوتا ہے۔" جب ہم اپنے نفسی آلات کا استعمال اپنی ناگزیر تسکین کو پورا کرنے کے لئے نہیں کرتے تو ہم اسے مسرت کے لئے کام کرنے کے لئے چھوڑ دیتے ہیں اور ہم اس کے اپنے عمل سے مسرت حاصل کرنے کی کوشش کرتے ہیں۔ مجھے شبہ ہے کہ حقیقتاً یہی صورت حال ہوتی ہے جو سبھی جمالیاتی فکر کی بنیاد ہوتی ہے لیکن خود جمالیات سے متعلق ہماری کم علمی اس نظریے کی تائید کرنے سے ہمیں باز رکھتی ہے۔[1] یہ عبارت جیسا کہ ڈلبیز نے بتایا ہے' ظاہر کرتی ہے کہ فرائڈ کے واضح سمت کا تعین جنسیت سے بہت ہٹ کر ایک جمالیاتی نظریہ کی طرف تھا۔ ایسا نظریہ جو حسین کے لئے ضروری شرط تخلیل کے عمل کے بلا سبب مشق میں تلاش کرتا ہے۔[2]

فرائڈ دونوں نظریات کے درمیان توافق نہیں پیدا کر سکا ہے اور نہ ہی ان کے درمیان ممکن ہے۔ ایسا لگتا ہے کہ اس نے صرف تفریح کے نظریات کو ترک کر دیا ہے اور بالآخر ہمیں کوئی معقول ہم آہنگ یا سائنسی نظریہ دیئے بغیر جو کہ سبھی جمالیاتی حقائق اور اعمال کی تشریح کر سکتا ہے اس نے جنسی تعبیر کی حمایت میں فیصلہ کر لیا ہے۔ وہ نتائج کی عدم موجودگی کے لئے جمالیات کی تنقید کرتا ہے لیکن اس کی اپنی کوشش بھی زیادہ کامیاب نہیں رہی ہیں۔ جمالیات کے موضوع پر فرائڈ اور اس کے پیرووں کی دو خاص خدمات کا ڈلبیز نے ذکر کیا ہے۔" اولاً' فنی تخلیق میں لاشعور کے اثر پر زور دینے میں فرائڈ اور اس کے پیرو کاران بالکل حق بجانب ہیں۔ اس میں کوئی شک نہیں کہ تحلیل نفسی کے طریقے کی تنقیدی بحث ہمیں فن کار کے دماغی وہم کے بارے میں بہت ساری اطلاعات بہم فراہم فرماتی ہے۔ اس مفروضہ کام میں یہ ناقابل بدل ہے۔ دوم' یہ انتہائی یقینی ہے کہ فن پر جنسی جبلت کا قابل قدر اثر ہوتا ہے۔ اسے تحلیل نفسی سے پہلے جان لیا گیا تھا اور تحلیل نفسی کے بعد اسے اور بہتر طور سے جان لیا گیا۔ جذبے کے اظہار کے لئے فن کے اس کام کی اہمیت جسے ارسطو نے قبل ہی پہچان لیا تھا' فرائڈ کے

1. Ibid
2. Psycho-analytical.

بعد اور بڑھ گئی ہے"[1]۔

فن کارانہ تخلیق پر لاشعور کے اثر پر بعد میں گفتگو کی جائے گی۔ یہ بہر حال بتایا جا سکتا ہے کہ فن کار کے دماغی وہم کے متعلق اطلاعات زیادہ تر غیر مناسب ہوں گی۔ اس سے ادبی نقادوں کو کوئی خاص مدد نہیں ملے گی اور غالباً ان دماغی وہموں کی موجودگی کو وہ خود محسوس کرنے کے اہل ہو جائیں گے۔ اس کردار میں تحلیل نفسی ناقابل بدل ہو سکتی ہے۔ لیکن یہ ناقابل بدل کردار ایسی چیز ہے جس کے بغیر بھی ہمارا کام چل سکتا ہے۔ دوسرا دین یعنی فن پر جنسی جبلت کے اثر کے انکشافات پر بھی ضرورت سے زیادہ دیا گیا ہے۔ ڈلبیز خود اس مفروضے کو رد کرتا ہے اور کہتا ہے کہ " ابتدائی جنسی اصطلاح اور آخری فنی اصطلاح کے درمیان بہت ہی یکساں کا تعلق ہے"[2]۔ وہ اس مفروضے کی مزید تردید کرتا ہے فن کا اشتقاق جنسیت اور صرف جنسیت سے کسی تخلیقی ارتقائی عمل کے ذریعہ ہوا تھا[3]۔ وہ فن کے آزادانہ کیفی قدر کو پہچانتا ہے اور وہ اس بات کو بھی تسلیم کرتا ہے کہ جمالیاتی جذبہ میں جنسی جبلت کا کردار اتفاقی ہوا کرتا ہے، لازمی ہیں۔ یہ حقائق یہ ثابت کرنے کے لئے خود کافی ہیں کہ فن پر جنسی جبلت کا اثر اتنا قابل لحاظ نہیں ہے جتنا کہ ڈلبیز سمجھتا ہے یہ اتفاق ہے لازمی نہیں اور اتفاقی چیز ہماری رہنمائی لازمی چیز کی طرف نہیں کر سکتی۔ اگر ایسا ہوتا تو یہ محض ایک دوسرا اتفاق ہوتا۔ ہم یہ بھی کہہ سکتے ہیں کہ فن کے اظہار جذبہ ہونے کا جو تصور ارسطو کے ذہن میں تھا۔ وہ غالباً اپنے تحلیل نفسی والی تعبیر سے بالکل مختلف تھا۔ ماہر تحلیل نفسی کہہ سکتے ہیں کہ فن فنکار اور قارئین دونوں کو اظہار جذبہ کے لئے موقع فراہم کرتے ہیں۔ جن کی انہیں ضرورت ہوتی ہے۔ فن کار غیر تسکین شدہ خواہشات رکھنے والے کسی بھی دوسرے شخص کی طرح حقیقت سے بھاگتا ہے۔ اور اپنے تمام مراض اور شہوت کو واہمہ کی زندگی کی تخلیق میں لگا دیتا ہے اور اس طرح سے اظہار جذبہ ہو جاتا ہے۔ قارئین بھی بھوکی روح کی طرح' فن کی طرف تسکین اور تسلی کی نگاہ سے دیکھتے ہیں۔

---

1 Ibid

2. Ibid 3. Ibid

تسکین جو وہ اپنے واہمہ کے چشمے سے حاصل کرتے ہیں۔ وہ محدود ہوا کرتی ہے۔ اس کا بے رحمانہ انسداد جذبہ معمولی خواب بیداری کے علاوہ کھیلوں سے لطف اندوز ہونے سے روکتا ہے۔ اس لئے اسے مدد کے لئے فن کار پر انحصار کرنا پڑتا ہے۔ اس کی خیالی زندگی کے تخیل میں فن کا لاتی مسرت شامل کر سکتا ہے کہ کم سے کم تھوڑی دیر کے لئے بھی انسداد جذبہ کا اثر کم ہو جاتا ہے۔ فرائڈ لکھتا ہے کہ" میں یقین کرتا ہوں کہ تخلیقی فن کار جو جمالیاتی مسرت ہمارے اندر پیدا کرتا ہے اس کی حیثیت ابتدائی ہوتی ہے۔ کسی فن پارے کا حقیقی لطف اس عافیت میں ہوتا ہے جو وہ بعض نفسی تناؤ کو دیتا ہے۔

فن کے اظہار جذبہ ہونے کے کام کو اس وجہ سے قبول نہیں کیا جا سکتا ہے کہ پورا جنسی نظریہ جس کا یہ ایک حصہ ہے ناقابل قبول ہے۔ دونوں نام نہاد غیر متنازع فیہ نظریے اتنے غیر متنازع فیہ نہیں۔ جتنا کہ ڈلبیز کو نظر آتے ہیں اور اگر ہم انہیں قبول بھی کر لیں تو وہ ان بنیادی باتوں کی تشریح کے لئے کافی نہیں ہوں گے۔ جن کی توضیح کرنے کا دعویٰ تحلیل نفسی کرتا ہے۔

فن کے جنسی نظریہ کا منطقی نتیجہ یہ ادعا ہے کہ فن اپنی ابتدائی حالت میں خلل اعصاب ہوتا ہے ہمیں بتایا جاتا ہے کہ فن کار طبعاً خلل اعصاب کا مریض ہوتا ہے لیکن خوش قسمتی سے وہ عام خلل اعصاب کے مریض سے ذرا مختلف ہو جاتا ہے۔ فن نہ تو خلل اعصاب کی حالت کی پیداوار ہوتا ہے اور نہ ہو سکتا ہے۔ ماہر تحلیل نفسی اس معمولی اور واضح حقیقت کو بھول جاتا ہے کہ خلل اعصاب کا نتیجہ ابتری ہوتا ہے۔ شاید یہ کسی ایسے تخلیقی فن کی طرف رہنمائی نہیں کر سکتا جو سماجی اعتبار سے قابل قدر ہوں۔ خلل اعصاب کا مریض نظم کو ابتری میں بدل دیتا ہے جب کہ فن کار بدانتظامی سے نظم پیدا کرتا ہے۔ وہ بے شکل چیز کو ایک مربوط اور خوبصورت شکل دیتا ہے۔

بعض اوقات فرائڈ تحلیل نفسی کی مجبوریوں کو تسلیم کرتا ہے اور تبھی اس کی باتیں سب سے زیادہ دلچسپ لگتی ہیں۔" عام آدمی شاید اس لحاظ سے تحلیل نفسی سے بہت زیادہ توقع رکھ سکتا ہے" وہ کہتا ہے" کیونکہ اسے تسلیم کرنا ہوگا کہ یہ ان دو مسائل پر کوئی روشنی نہیں ڈالتی جو شاید اس کے لئے سب سے زیادہ دلچسپی رکھتے ہیں۔ یہ فنی صلاحیت کی نوع کی تشریح میں کوئی مدد نہیں کر سکتے اور نہ ہی وہ ان ذرائع کی تشریح کر سکتے ہیں جن سے فن کار کام کرتا ہے یعنی فنی تکنیک[1]۔ اس طرح

1. "Autobiographical study"

فرائڈ یہ اقرار کرتا ہے کہ اسے اس فنی صلاحیت کے بارے میں کچھ نہیں کہنا ہے۔ جو بقول خود اس کے فن کار کو خلل اعصاب کا مریض ہونے سے بچالیتی ہے اور نہ ہی وہ ہمیں یہ بتاتا ہے کہ کس طرح فن کار اپنے نتائج حاصل کرتا ہے۔ یعنی وہ پراسرار صلاحیت کہ جس کے ذریعہ فن کار قوتِ واہمہ کے خیالات کو صحیح صحیح بیان کر دینے میں کامیاب ہو جاتا ہے اور جو اپنی خیالی زندگی کے تخیل میں اتنی مسرت شامل کر دینے کا اہل بنا دیتی ہے جو کم سے کم تھوڑی دیر کے لئے سارے انسداد جذبے کے اثر کو کم کر دیتا ہے۔ تحلیل کی محدودیت سے متعلق فرائڈ کے اقرار کے ساتھ ہم اس محدودیت کو بھی جوڑ سکتے ہیں جس کی طرف ینگ نے اشارہ کیا ہے۔ ینگ کہتا ہے کہ "فن بھی دوسرے انسانی اعمال کی طرح نفسی تحریک سے شروع ہوتا ہے' اور اس زاویئے سے یہ نفسیات کا مناسب موضوع ہے۔ لیکن یہ نتیجہ بھی نفسیاتی نقطۂ نظر کے استعمال میں ایک بہت ہی واضح حد کی دلالت کرتا ہے۔ فن کا صرف وہی پہلو جو فنی تشکیل کے عمل پر مشتمل ہوتا ہے۔ نفسیات کا موضوع بن سکتا ہے۔ جب کہ وہ پہلو فن کی اصلی ماہیت پر مشتمل ہوتا ہے اسے ہمیشہ فن کے حلقۂ اختیار سے باہر رہنا چاہئے۔ یہ دوسرا پہلو یعنی یہ مسئلہ کہ فن بذات خود کیا ہے، نفسیاتی زاویہ نگاہ کا موضوع نہیں بلکہ صرف جمالیاتی فنی زاویہ نگاہ کا موضوع بن سکتا ہے۔[1]

تحلیل نفسی کا عمل کبھی فن کی ماہیت کو نہیں جان سکتا — فن بذاتِ خود کیا ہے کبھی نفسیاتی زاویہ نگاہ کا موضوع نہیں بن سکتا۔ وہ فنی صلاحیت کی ماہیت کا انکشاف نہیں کر سکتا جسے ہمیشہ فن کے حلقۂ اختیار سے باہر رہنا چاہئے۔ یہ ہمیں فنکار کی تکنیک کے بارے میں جس کے ذریعہ فنکار کام کرتا ہے کسی قسم کی کوئی اطلاع نہیں دے سکتا۔ یعنی یہ اُن معاملات کے بارے میں بالکل خاموش ہے جو سب سے زیادہ اہم ہیں اور جن سے ادبی نقادوں کو دلچسپی ہوا کرتی ہے۔ اور جیسا کہ ہم نے دیکھا ہے۔ یہ دوسرے معاملات کے بارے میں ہم سے جو کہنا چاہتا ہے وہ زیادہ تر غیر مناسب اور مشکوک قدر کا ہے — اور بعض اوقات اس کی اطلاع معتبر تک نہیں ہوتی۔

---

1. "Contribution to Analytical Psychology"

(۷)

فن کا ایک نظریہ

فن مصنوعی شئے نہیں ہے۔ یہ غیر فطری پیداوار نہیں ہے جسے ہماری فطری ابتدائی تحریکوں کے غیر فطری انسداد کے ذریعہ وجود میں لایا جاتا ہے۔ یہ لازمی طور پر انسانی پیداوار ہے۔ حیوانی دنیا میں اس کا کوئی مقام نہیں ہے اور یہ کلچر کا سب سے زیادہ قابل قدر جز ہے جسے انسان نے لازمی اور فطری انسانی ضرورتوں کی تکمیل کے لئے تخلیق کیا ہے۔ فن سب سے زیادہ قدیم سوسائٹیوں میں بھی پایا جاتا ہے — یعنی جہاں جہاں انسان نے عہدِ جہالت کو خیرباد کہا ہے اور تہذیب اپنائی ہے چاہے کتنی ہی قدیم کیوں نہ ہو فن کو وہاں پایا جاتا ہے۔ ریڈ لکھتا ہے کہ "ہم ماضی کی طرف نظر کرتے ہیں اور فن اور مذہب کو قبلِ تاریخ کے مدھم گوشوں سے ساتھ ساتھ ظہور میں آتے دیکھتے ہیں۔[1]" ہم کہہ سکتے ہیں کہ فن انسانی فطرت کا اہم وجود ہے یا کم سے کم انسانی فطرت میں اس کا وجود اسی طرح تھا جس طرح پھول کا وجود بیج میں ہوتا ہے۔ مارٹن ٹرنل لکھتا ہے "تاریخ شاہد ہے کہ فن ایک بے ساختہ عمل ہے۔ انتہائی قدیم سوسائٹیوں میں بھی ہمیں ایسے آدمی ملتے ہیں جو اپنے گرد ایک نئی دنیا کی تخلیق میں خوشی محسوس کرتے ہیں۔ اور ان کی کوششوں کو چاہے وہ کتنی ہی نا پختہ کیوں نہ ہوں ہمیشہ ناظرین مل جاتے ہیں۔ درحقیقت فن انسان میں بعض فطری ضرورتوں کو پوری کرتا ہے"[2] اس نکتے پر زور دینے کی ضرورت نہیں ہے۔ حقیقت

---

1. The meaning of art
2. Poetry and crisis

اتنی واضح ہے۔ ایسی صورت میں فن ایک فطری انسانی پیداوار ہے اور یہ ایک فطری انسانی ضرورت کو پوری کرتا ہے۔ یہ انسان کے عام تمدنی اعمال کا ایک ضروری جزو ہے۔

انسان صرف تمدنی زندگی ہی بسر کر سکتا ہے اور جیسا کہ میلینوسکی نے کہا ہے انسان کا تمدنی کردار لازمی طور پر جانوروں کے فطری کردار سے مختلف ہوا کرتا ہے میلینوسکی لکھتا ہے "انسان' چاہے اس کا تمدن کتنا ہی ادنیٰ کیوں نہ ہو' آلات' اوزار اور گھریلو اشیا کا استعمال ترک کرتا ہے' ایک سماجی ماحول میں رہتا ہے جو اس کی مدد بھی کرتا ہے اور ساتھ ہی محاسب بھی۔ وہ زبان کے ذریعہ گفتگو کرتا ہے اور ایک قسم کا ساحرانہ اور معقول' مذہبی اور ساحرانہ تصورات قائم کر لیتا ہے۔ اس طرح انسان مادی اسباب کے ایک مجموعے کو ترک کرتا ہے' ایک قسم کی سماجی تنظیم میں رہتا ہے' زبان کے ذریعہ گفتگو کرتا ہے' اور روحانی اقدار کے نظاموں کے ذریعہ متاثر ہوتا ہے۔ شاید یہی چار خاص شعبے ہیں جن کے تحت ہم انسان کی تہذیبی کامیابیوں کو تقسیم کرتے ہیں۔ فن روحانی اقدار کے نظاموں میں سے جو انسان کو متاثر کرتے ہیں ایک ہے۔ اس سلسلے میں ہمیں بس اتنا ہی جاننا ہے۔ فن کی ابتدا کے بارے میں قیاس آرائی کرنا غیر ضروری اور لاحاصل ہے۔ یہ بات ہم پر عیاں ہو جاتی ہے جب یہ ہمارے سامنے ایک تکمیل شدہ حقیقت میں سامنے آتا ہے۔

میلینوسکی نے وثوق کے ساتھ یہ ثابت کیا ہے کہ اوڈیپس گرہ سماجی اور تہذیبی مظاہر کا (Vera causa) نہیں ہے۔ اس کے برعکس یہ تہذیب کا ماحصل ہے۔ اس لئے جنسیت تہذیب کا جوہر ہو سکتی ہے اور نہ فن کا۔ فن کا جوہر تجربہ ہے۔ کائنات کے کسی کونے میں ہونے والا رنگ و نور کا رقص فنکار کو بھا جاتا ہے اور اسے بولنے پر مجبور کرتا ہے' اس کے ساتھ ساتھ بعض اندرونی ضرورت ایسی ہوتی ہے جو خارجی دنیا میں اپنے اظہار کے لئے فنکار کو مجبور کرتی ہے۔ جب یہ داخلی ضرورت' جو اپنے اظہار پر مجبور کرتی ہے حسن کے ساتھ ہم آہنگ ہوتی ہے' اس میں ضم ہوتی ہے تو اس کا نتیجہ فنی تجربہ ہوتا ہے جو اپنا اظہار فن کے کسی شکل میں کرتا ہے۔ یہ تجربہ بنیادی طور پر ان غیر مطلق تمناؤں سے مختلف ہوتا ہے جو' جیسا کہ تحلیل نفسی نے ثابت کیا ہے' ہمارے مریضانہ خواب بیداری کا سبب ہوتی ہیں۔ یہ تجربہ مریضانہ نہیں ہے جسے مختل اعصاب کی نشانی کہا جائے۔ یہ پوری طرح صحتمند اور فطری تجربہ ہے۔

اس میں وہ ذاتی عناصر نہیں ہوا کرتے جو ہمارے مریضانہ خواب بیداری میں دوسروں کے کانوں پر گراں گذرتے ہیں۔ یہ تجربے لاشخصی اور بے لوث ہوتے ہیں اور محدود' فوری اور ذاتی اہمیت والے حالتوں سے بالکل مختلف ہوتے ہیں۔ فن کی سب سے زیادہ شخصی شکل میں بھی یہ لاشخصیت اور بے لوثی موجود رہتی ہے۔ ذاتی عنصر کو لے جایا جاتا ہے جہاں کم پائی کا ہلکا سا خاکہ تک نہیں ہوتا۔

جذبات وہ خاص خام شے ہے جسے لاشخصی طور سے اور آزادانہ استعمال کیا جاتا ہے۔ صرف اس غرض سے کہ اس عمیق تر معنی کو ظاہر کیا جا سکے جو فنکار نے اس میں دیکھا ہے اور اس خام شے کو ایک فن کی شکل دے دیا جاتا ہے جو خفیف ذاتی عنصر کے اثر کو ختم کرنے کا مزید کام کرتا ہے۔ یہ اس طرح ہوتا ہے کہ ذاتی' ذاتی نہیں رہتا۔

وہ تجربے جن کا اظہار کسی نہ کسی شکل میں ہوا کرتا ہے اتنے متنوع اور پیچیدہ ہوتے ہیں کہ ماہر تحلیل کے علاوہ کوئی شخص بھی ان کے لئے "جنسی" کے عام نام کو استعمال کرنے کی ہمت نہیں کرے گا چاہے اس اصطلاح کی تعبیر کتنا ہی فیاضانہ طور سے کیوں نہ کیا جائے۔ کبھی کبھی تجربات جنسی نوع کے بھی ہو سکتے ہیں لیکن ہمیشہ نہیں۔ وہ جنسی ہیجان کے نعم البدل نہیں ہوتے۔ یہ تجربے لازمی طور پر انسانی تجربے ہیں۔

فن کو تفریح کہا جاتا ہے۔ بظاہر یہ سراسر غیر منفعت بخش عمل ہے۔ فنکار زمین جوتنے یا گھر بنانے جیسا کوئی مفید کام صریحی طور پر نہیں کر رہا ہے۔ اس کے عمل کی عملی قدر و قیمت بہت خفیف سی ہے یعنی ایسی نہیں ہے جو آنکھوں کو فوراً بھلی لگے۔ اس کے باوجود یہ بالکل بے مصرف چیز نہیں ہے ہم اسے یکسر رد نہیں کر سکتے۔ اس لئے ایسا بالواسطہ وسیلہ پا لیا گیا ہے جس کے ذریعہ اسے مفید بنایا جا سکتا ہے۔ کھیل کی طرح فن بھی زائد توانائی کے اخراج کا ایک ذریعہ ہے۔ میکڈوگل لکھتا ہے "کھیل ابتدائی شہوت (Primal Libido) یا حیاتی توانائی ہے جو جبلت کی خلیج میں بہتا نہیں بلکہ ابلتا رہتا ہے۔ حرکت کے لئے ایک مبہم خواہش پیدا کرتا رہتا ہے اور باری باری کسی ایک یا سبھی حرکی ساخت میں اخراج پاتا رہتا ہے۔" بچہ اپنی زائد توانائی بظاہر بے مقصد حرکات میں صرف کرتا ہے۔ فن کار فن کی تخلیق میں' ایسا سمجھا جاتا ہے' بعض زائد جذبات کا اظہار کرتا ہے جو کہ زائد ہوتا ہے لیکن ساتھ ہی ساتھ طاقتور بھی ـــــ جس کا انکاس عام زندگی کی حیاتیاتی اور کاروباری ضرورتوں میں نہیں ہوتا۔ رچرڈ لکھتا

ہے کہ "جیسا کہ دوسرے بہت سے جمالیاتی نظریوں کے ساتھ ہے۔ یہ خیال کہ فن تفریح کی ایک شکل
ہے یا تو بہت ہی غلطی یا بہت ہی زکی نظریے کی دلالت کرتا ہے۔ سب کچھ منحصر کرتا ہے۔ اس تصور پر جو
کھیل کے بارے میں ذہن میں رکھا جاتا ہے[1]۔" یہ صحیح ہے کہ منحصر کرتا ہے۔۔۔۔
کھیل کے متعلق ہمارے تصور پر لیکن اس لفظ کے بعض افسوسناک تلازم ہیں اور یہ بہتر
ہے کہ اس کے بغیر ہی کام چلا لیا جائے۔ کھیل کی قدر بھی جس کو ہم لوگوں نے تسلیم کر لیا ہے یعنی یہ کہ کھیل
تہیج کی ابتدائی تنظیم اور نشوونما ہے' یا یہ کہ "یہ جو ہمیں نظام اعصاب کے بالکل مختلف عمل نظر آتے ہیں
ان کے درمیان تعجب خیز بعید از کار تفاعل کا ادراک ہے — اس اصطلاح کے استعمال کو بجا
ثابت نہیں کریں گے۔

انسان میں دو لازمی حیوانی خصوصیات ہیں — بھوک اور جنسی بھوک — لیکن ان دونوں
بھوک کی تسکین سے وہ مطمئن نہیں ہوتا۔ صرف زندہ رہنا اس کے لئے کافی نہیں ہے اور صرف اسی لحاظ
سے وہ حیوان سے مختلف ہوتا ہے۔ ایک مختلف قسم کے وجود کے لئے اسے ایک داخلی ضرورت محسوس ہوتی
ہے اور اسی لئے وہ تہذیب کی تخلیق کرتا ہے۔ اس کی نظر میں وجود کا مطلب تمدنی وجود ہوتا ہے۔ تمدنی وجود
کی احتیاج انسان کے لئے ویسی ہی حیاتیاتی ضرورت ہے جیسی کہ اس کی بھوک کی تسکین یا جنسی تہیج
تسکین۔ فرائڈ یا اس کے پیروان جو بھی کہیں انسان مسرت کے اصول کا غلام نہیں ہے۔ وہ ایک
بہتر اور زیادہ اطمینان وجود کا تصور کر سکتا ہے اور اس کے لئے کوشش کر سکتا ہے جو اس کی انسانی
فطرت کے نشوونما اور تسلسل کی گنجائش پیدا کریں گے۔ اس کو اس تسکین سے محروم رکھنے کا مطلب
اسے حیوانی سطح تک گھٹا دینا ہے۔ بغیر تمدن کے وہ زندہ رہے گا لیکن ایک انسان کی حیثیت سے
نہیں وہ ایک بار پھر حیوانی سطح تک پہنچ جائے گا جس سے وہ باہر نکلا ہے۔ انسانی زندگی کو عزیز صرف
زندگی کے لئے نہیں رکھتا بلکہ اس کی محتویات کے لئے عزیز رکھتا ہے۔ زندگی کو گراں قدر اس کی حالت
تکمیل اور گہرائی و لطافت بناتی ہے۔ تمدن اس حالت تکمیل اور گہرائی و لطافت کو ممکن بناتا ہے۔ فن جسے
ہم بغیر پس و پیش کے تمدن کا عروج کہہ سکتے ہیں اس حالت تکمیل اور گہرائی و لطافت کا جسے
انسان اتنا عزیز رکھتا ہے سب سے اہم ذریعہ ہے۔ فن کے بغیر زندگی بے معنی اور مضحکہ خیز

1. The Principles of Literary Criticism

ہو جائے گی' جس میں صرف ہنگامے ہی رہیں گے کوئی معنی" — یعنی یہ کوئی زندگی رہے گی ہی نہیں۔
کھیل کے اصول سے کام نہیں چلے گا۔ رچرڈس لکھتا ہے کہ 'کھیل کے اصول پر اعتراض کی
اس تجویز پر ہے کہ فن کے تجربات بعض لحاظ سے نامکمل اور اصل چیز کی نقل یا نعم البدل ہوا کرتے ہیں اور ان لوگوں
کے لئے کافی ہوتے ہیں جو بہتر کے حصول میں ناکام رہتے ہیں[1]۔" ہم اس میں یہ بھی اضافہ کر سکتے ہیں کہ وہ
بالکل بے سود ہوا کرتے ہیں۔ یہ پہلے ہی ثابت کیا جا چکا ہے کہ فن تصعید کی کوئی شکل یا حفاظتی کھلندرن
کی کوئی قسم نہیں ہے — 'حفاظتی کھلندرن اصول' کے بظاہر معقول بہت سے حمایتی ہیں۔ "ہماری
بد مستیاں تو ختم ہو گئی ہیں لیکن ان کی جگہ پر میرے پاس فن ہے[2]۔" یہ بھی ثابت کیا جا چکا ہے کہ فن کے
تجربات نامکمل نہیں ہوتے۔ رچرڈس لکھتا ہے کہ "جو تجربات فنون پیش کرتے ہیں وہ کسی دوسری جگہ
شاذ و نادر ہی مل سکتے ہیں۔ کاش وہ دوسری جگہ بھی ملتے! وہ نامکمل نہیں ہوتے۔ بہتر ہوتا کہ انہیں تکمیل شدہ
عام تجربات کہا جاتا۔ وہ ایسے نہیں ہیں کہ کوئی بھی ذہنی اوصاف سے آراستہ شخص انہیں ترک کر دے اور
نقصان اٹھائے بغیر رہ جائے۔ اور یہ جو نقصان ہوگا وہ عارضی نہیں بلکہ متواتر اور مستقل ہوگا۔ ذہنی اوصاف
سے سب سے زیادہ آراستہ وہ لوگ ہیں جو ان تجربات کی قدر کرتے ہیں۔ فن نہ تو ایسی چیز ہے' جیسا کہ بعض
اوقات ضمنی طور پر کہا جاتا ہے' جس کا کام دنیا کی تاریخ کے صرف ابتدائی زمانے میں تھا اور سائنس کی ترقی
کے ساتھ فرسودہ ہو گئی ہے۔ بہت ممکن ہے یہ روبہ تنزل ہو اور بالکل مفقود بھی ہو جائے۔ لیکن اگر ایسا ہو جاتا
ہے تو یہ بڑا حیاتیاتی حادثہ ہوگا[3]۔"

اس طرح یہ واضح ہے کہ فن ایک فضول عمل یا محض آرائشی چیز نہیں بلکہ بہا سب سے مفید
گراں قدر عمل ہے۔ انسانی تمدن کی حفاظت اور تکمیل کے لئے یہ ضروری چیز ہے۔ فنکار فضول کام میں
مشغول بے مصرف ہونے کے بجائے ایک اہم شخصیت ہے جو سب سے گراں قدر سرگرمیوں میں مشغول ہے۔

---

1. The Principles of Literary Criticism
2. Havelock Ellis
3. The Principles of Literary Criticism

اس کی سرگرمی بعض لحاظ سے زمین جوتنے یا مکان بنانے سے زیادہ قابل قدر ہے۔ وہ خلل اعصاب کا مریض یا اس طرح کی کوئی دوسری چیز نہیں ہوتا بلکہ صحتمند صحیح الدماغ اور نارمل ہوتا ہے، اس حقیقت کا کہ فن کار نارمل ہوتا ہے یہ مطلب نہیں ہے کہ وہ عام آدمی کی طرح ہوتا ہے۔

رچرڈس لکھتا ہے "نارمل ہونے کا مطلب ہوتا ہے معیاری ہونا نہ کہ، جیسا کہ سمجھتا ہے اور اغلباً سمجھا جاتا رہے گا۔ عام ہونا . . . . فنکار عام آدمی سے مختلف ہوتا ہے لیکن اور دوسرے لوگ بھی تو مختلف ہوتے ہیں۔ تاہم فنکار کا یہی اختلاف ان اسباب میں سے ایک ہے جس کی وجہ سے ہم اس کے کارناموں کو قابل غور سمجھتے ہیں[1]۔"

اس طرح فنکار نارمل تو ہوتا ہے لیکن عام آدمی کی طرح نہیں ہوتا۔ ایک عام آدمی عام اس لئے ہوا کرتا ہے کہ وہ ایسے تجربات کی استعداد نہیں رکھتا جو ذاتی قدر سے پُر ہوکر ہوں۔ اس لئے فن کار نارمل آدمی ہوتا ہے مگر خداداد صلاحیت کے ساتھ۔ جیسا کہ رچرڈس نے کہا ہے فن کار اپنے عہد میں ذہانت کے نقطۂ اوج کی نمائندگی کرتا ہے۔ یا ہم ورڈس ورتھ کی مشہور و معروف تعریف کو لیں۔ وہ کہتا ہے۔ شاعر انسانوں سے گفتگو کرتا ہوا ایک انسان ہوا کرتا ہے۔ ایک ایسا انسان جس کے پاس زیادہ تر حس ہوتی ہے، زیادہ ولولہ اور نزاکت ہوتی ہے جسے انسانی فطرت کا زیادہ علم ہوتا ہے اور اس کی روح زیادہ جامع ہوتی ہے۔ بہ نسبت ان اوصاف کے جو عام لوگوں میں پائے جاتے ہیں۔ شاعر ایک ایسا انسان ہوتا ہے جو اپنی قوت ارادی اور جذبات سے خوش رہتا ہے اور اپنی موج زندگی سے خوش ہوتا ہے۔ کائنات کے افعال میں ویسے ہی جذبے اور قوت ارادی کی توقع میں خوشی محسوس کرتا ہے اور جہاں ان کی کمی دیکھتا ہے وہاں ان کی تخلیق کرنے پر فطرتاً مجبور ہوتا ہے[2]۔"

یہ اصطلاح پارینہ لگ سکتی ہے لیکن ورڈسورتھ نے بعض نمایاں خصوصیات کا ذکر کیا ہے۔ شاعر ایک انسان ہے ـــــ اس کا مطلب صریحاً نارمل آدمی ہے۔ کوئی خلل اعصاب کا مریض نہیں۔ وہ

1. The Principles of Literary Criticism

2. "Preface to the Lyrical Ballads"

نہ تو تحت الانسانی مخلوق ہے اور نہ بالکل مختلف نوع کی کوئی چیز۔ رچرڈس کی طرح ورڈسورتھ بھی شاعر اور عام آدمی کے درمیان مشابہت اور فرق سے واقف ہے، شاعر عام آدمی کی بہ نسبت نازک ترین اور زیادہ پیچیدہ نظام کا مالک ہوتا ہے۔ ہر صورتحال میں اس کا ردعمل زیادہ حساس اور پُرتکلف ہوتا ہے۔ وہ اس مفہوم کو دیکھ سکتا ہے جو عام آنکھوں سے اوجھل رہتا ہے۔ مختصر یہ کہ وہ زیادہ دور اور گہرائی تک دیکھ سکتا ہے۔

اس کے تجربات عام تجربات سے متنوع، وسعت، گہرائی اور قدر میں مختلف ہوتے ہیں۔ اس کا لطیف حساس اور پیچیدہ نظام اس کے لئے زیادہ پُرتکلف، بھرپور اور آزادانہ وجود ممکن بنادیتا ہے۔ بے ساختگی میں سالمیت، یہی اس کا مطمع نظر ہوتا ہے۔ جس کے لئے وہ کوشش کرتا ہے اور حاصل کرلیتا ہے۔

شاعر کو یہ خاص ملکہ کہاں سے ملتا ہے جو دوسری جگہ نہیں ملتا۔ جو کچھ ہم وثوق کے ساتھ کہہ سکتے ہیں وہ یہی واضح چیز ہے کہ یہ ملکہ کسی خلل اعصاب کا نتیجہ نہیں ہوتے۔ شاعر کو خلل اعصاب کا مریض اور سماج کا ناکارہ رکن کہنے کے بجائے ہرش کی مدح سرائی میں آواز ملانے کو ہمارا جی چاہتا ہے۔ عبقریت (اور شاعر عبقریت کی سب سے عمدہ قسم کی نمائندگی کرتا ہے) انسانیت کی رہنمائی کرتی ہے اور فیضان پہنچاتی ہے، نہ صرف انسان کے ماضی کو منور کرکے اور اس کے روحانی تعلقات میں نئی روح پھونک کر بلکہ زیادہ بامعنی انداز میں ایک مستقبل کی علامت ہوتے ہیں۔ عبقری اپنے مخصوص حلقۂ اختیار میں محض ایک خالق نہیں ہوتا، بلکہ وہ ایک پیغمبر اچھی خبروں کا نقیب اور سنہرے مستقبل کی آمد کی خبر دینے والا ہوتا ہے[1]۔

اس وجہ سے فریا لیجیہ کو ہم پسند نہیں بھی کر سکتے ہیں جو ہمیں شیلی کی یاد دلاتا ہے، لیکن تعریف غیر معقول نہیں ہے اور خلل اعصاب دماغی عارضہ، جبر، گرہ، تصعید اور تلافی کے متعلق تحلیل نفسی کے تمام بے ضرورت لفاظیوں کے بعد ایک فرحت بخش اثر پیدا کرتا ہے۔ فنکار خلل اعصاب کے مرض میں مبتلا ہو سکتا ہے لیکن وہ محض ایک حادثہ ہوگا ـــ ٹھیک اسی طرح جیسے کہ وہ ایک ٹانگ سے لنگڑا پیدا ہو۔ لیکن خلل اعصاب اس کے فنکار ہونے کی حقیقت کی تشریح نہیں کر سکتا ہے۔ فنکار بہر حال ہماری طرح آدمی ہوتا ہے اور ان

1. Hirsch "Genious & creative intelligence"

تمام برائیوں کا شکار ہو سکتا ہے جو کسی بھی عام آدمی کے لئے ممکن ہے۔ وہ کم ظرف، ذلیل، خودنما اور کینہ پرور بھی ہو سکتا ہے لیکن جب وہ تخلیق کے کام میں مصروف ہوتا ہے تو ان تمام ذاتی عناصر کو وہ پیچھے چھوڑ دیتا ہے اور اپنے پیش نظر مواد پر اور ان اصولوں اور طریقوں پر خود توجہ مرکوز کر دیتا ہے جو اچھے فن کا باعث ہوتے ہیں۔

اس کی کامیابی کا انحصار توجہ کے اسی ارتکاز پر ہے۔ بعض اوقات ایسا ہوتا ہے ـــــ کیونکہ فنکار بہرحال انسان ہے ـــــ کہ ذاتی عناصر حد سے زیادہ ضدی ہوتے ہیں اور وہ فن پارے پر زبردستی اثر انداز ہو جاتے ہیں جس میں شاعر مشغول رہتا ہے۔ لیکن ایسی مثالیں صرف یہ ظاہر کرتی ہیں کہ شاعر اپنی توجہ مرکوز کرنے میں ناکام رہا ہے، یا پھر یہ ہوتا ہے کہ فنکار بعض اوقات فنی تخلیق کو بعض کم پسندیدہ ترنگ کی تسکین کے ذریعے کے طور پر قصداً استعمال کرتا ہے۔ ایسی حالت میں نتیجہ فنی نقطۂ نگاہ سے غیر اطمینان بخش ہوگا۔ خلل اعصاب کے عنصر کی اس موجودگی کو جس سے فنکار واقف ہو بھی سکتا ہے اور نہیں بھی، خود فنی تخلیق میں ایک نقص کی شکل میں پکڑا جا سکتا ہے اور ہمیں اسے ایک نقص ہی سمجھنا ہے اور اس ناکامی کے لئے فن کار کی مذمت بھی کرنی ہے۔ اس مخصوص خلل اعصاب کی نشان دہی کرنا جس میں فنکار مبتلا رہتا ہے اس کے بارے میں کسی قابل قدر بات کو تجویز نہیں کرتا۔

اپنی تصنیف "ریپبلک" میں افلاطون نے شاعر کو بھلے کوئی مقام نہیں دیا ہو لیکن جس سماجی تنظیم سے اس کا تعلق ہوتا ہے اس کے ایک بہت قابل قدر رکن کی حیثیت سے فنکار کی اہمیت مسلم ہے۔ وہ اس لئے اہمیت رکھتا ہے کہ ہمیں اس سے ایسے تجربات حاصل ہوتے ہیں جو اس کے بغیر ممکن نہیں ہو سکے۔ ایسے تجربات جو ہماری زندگی کی آسودگی کو اس طرح دوبالا کر دیتے ہیں۔ جس طرح کہ دوسری کوئی چیز نہیں کر سکتی۔ وہ قدر کا سرچشمہ ہے اور ان اقدار کو بطور تبرک محفوظ رکھتا ہے۔ رچرڈس لکھتا ہے "فنون ہمارے محفوظ کردہ اقدار کے خزینہ ہیں۔ وہ خصوصی افراد کی زندگیوں میں لمحات سے پیدا ہوتے ہیں اور انہیں زندہ جاوید کر دیتے ہیں۔ جب تجربات پر ان کا اختیار اور قبضہ اپنے اوج پر ہوتا ہے، وہ لمحات جب وجود کے متنوع امکانات کو سب سے واضح طور سے دیکھا جاتا ہے اور مختلف افعال جو پیدا ہوتے ہیں انہیں سب سے زیادہ عمدگی سے ہم آہنگ کیا جاتا ہے، وہ لمحات جب مفادات کی

فطری تنگی یا بے ترتیب بوکھلاہٹ کی جگہ پیچیدہ سکون لے لیتے ہیں۔ کسی فن پارے کی ابتدا، تخلیقی لمحات میں، اور اس کے ذریعہ اظہار ہونے کے پہلو دونوں حالتوں میں فن اقدار کے نظریے میں ایک بہت اہم مقام دینے کا جواز مل سکتا ہے، تجربے کے اقدار سے متعلق ہماری سب سے اہم بصیرت کو وہ قلم بند کرتے ہیں[1]۔"

اس طرح فنکار قیمتی تجربات ہوتے ہیں جن کو وہ ہمارے لئے فن میں محفوظ کر دیتا ہے۔ لیکن وہ کسی طرح ان تجربوں کا اظہار کرتا یا ہم تک پہنچاتا ہے؟ ظاہر ہے اسے ایک ایسا ذریعہ نکالنا پڑتا ہے جس سے کامیاب ترسیل ہو جائے۔ جس طرح فن کار فن کی تخلیق کرتا ہے، جو کہ اس کی تکنیک ہوتی ہے، وہ اتنی ہی اہم ہوتی ہے جتنا کہ خود تجربات، صرف قیمتی تجربات حاصل کرنا اس کے لئے کافی نہیں ہے۔ وہ انہیں فنی تشکیل دینے کی کوشش کرتا ہے اور اپنی ساری توانائی اس کام پر مرکوز کر دیتا ہے۔ "فن میں صحت مند تجربے کو شامل کرنا، ہم آہنگ کرنا اور ان کا تصور باندھنا جس پر اس کی قدر کا انحصار ہوتا ہے، فنکار کا اہم مشغلہ اور مشکل حالات میں ایک ذمہ دار مشغلہ ہوتا ہے[2]۔" یہ کوئی ایسی چیز نہیں ہے۔ جو ہلکے پھلکے طور پر لی جائے۔ فنکار نہایت سنجیدگی کے ساتھ اپنے کام پر پوری توجہ مرکوز کر دیتا ہے تاکہ کام بالکل ٹھیک طور پر انجام پا جائے۔ فنکار کی تکنیک کے معاملے سے جب دوچار ہونا پڑتا ہے تو اسی وقت ماہر تحلیل نفسی خود کو بے بس پاتا ہے اور ہمیں پر تنقید کی فتح ہوتی ہے۔ فرائڈ تسلیم کرتا ہے کہ تحلیل نفسی کے پاس فنکار کی تکنیک کے بارے میں کہنے کے لئے کچھ بھی نہیں ہے جبکہ تنقید ہمیں یہ دکھا سکتی ہے کہ فنکار کس طرح مطلوبہ اثرات حاصل کرتا ہے۔ ایک مثال سے یہ بات واضح ہو جائے گی۔ مثال کے لئے کیٹس کا سانیٹ "On first looking into Chapman's Homer" اور اس نظم پر مڈلٹن مرے (Middleton Murry) کی تنقید کو لیجئے۔ مڈلٹن مرے نظم کے اس تاثر کے مختصر خاکے سے شروع کرتا ہے جو ہم پر پیدا ہوتا ہے: "ہم پر جوش کا تاثر اتنا شدید ہوتا ہے کہ نظم کا اعلان کردہ اور حقیقی موضوع گویا تحلیل ہو جاتا ہے .... اس میں جذبہ کا بلاواسطہ تعلق ہے جو تیز سے تیز تر ہوتا چلا جاتا ہے حتیٰ کہ کورٹز (Cortez) کی آخری تصویر میں، جو نیم مرئی اور نیم خیالی

---

162 - "The Principles of Literary Criticism"

ہے ،تکمیل تک پہنچ جاتا ہے ۔ یہ تصویر نظم کی جذباتی اثر کے ذریعہ نہ صرف ہمارے ذہن پر منقش ہوجاتی
ہے بلکہ نظم کے جذباتی محتویات کو جمع کرتا ہے، اسے مستحکم کرتا ہے اور واضح بناتا ہے۔ کورٹز کو اگر
چوٹی پر رکھا جائے تو یہ سانٹ کا مکمل معراج ہے۔"

ہمیں یہ قابل تعریف وضاحت دینے کے بعد وہ اسی سانیٹ کا تجزیہ بہت ہی سرد اور بے لاگ
طریقے سے کرتا ہے۔ ہم دیکھتے ہیں کہ تحقیق و تفتیش اور انکشاف کی تشبیہ کو شروع سے ہی قائم دکھا
جاتا ہے۔ پہلی سطر سے ہی شاعر ایک سیاح، ایک کھوج لگانے والا ہے جو جزیروں میں سفر کرتا
رہتا ہے اور سونے کے ملک کا انکشاف کرتا رہتا ہے۔ وہ سفر کے دوران ایک عظیم الڈوراڈو
(EL Diorado) کے متعلق مستقل افواہ اور رپورٹ سنتا ہے۔ "تاحین" کا لفظ بڑا ہی
معاون ہے ... کیٹس اپنے خیال میں اپنی نئی دریافت شدہ ملک کا چیپ مین کے ہومر کی طرح
ایک فاتح تھا۔

سنٹ کی ابتدائی دو سطروں میں تشبیہ کس قدر بدل جاتی ہے ...... وہ زمین کا بجائے آسمان کی
کھوج لگانے والا بن جاتا ہے ___ ایک ماہر فلکیات جس نے ایک نئے سیارے کی دریافت کرلیا
ہو۔ لیکن یہ تبدیلی نظم کو کمزور بنانے کے بجائے اسے بالکل واضح طور پر استحکام بخشتی ہے اور اس کے لطف
کو دوبالا کردیتی ہے۔ یہ اس کی تخلیقی گنجائش کو لامحدود وسعت بخشتی ہے ___ لامحدود زمین کے ساتھ
لامتناہی آسمانوں کو ملادیا جاتا ہے اور لفظ "Swims" کے نفیس استعمال کے ذریعہ لطیف
سناٹے کا تاثر پیدا کیا جاتا ہے یعنی کہ بالکل تخیلی خلاؤں کا پس منظر جس کے سامنے اپنے اوج پر
پہنچے۔ کورٹز کی تصویر مہیب اور ناہموار شکل میں ظاہر ہوتی ہے ....

تشبیہ اور جذبے کا اتحاد قابل ذکر ہے۔ مثمن (Octave) میں سرگرم دریافت کا جذبہ
اور تشبیہ ہے اور مسدس (seskl) میں بے جان انکشاف کا جذبہ اور تشبیہ۔ تشبیہ کا تناسب
جذبے کے تناسب سے مطابقت رکھتا ہے، نہیں بلکہ قابل قدر لطافت کے ساتھ بالکل گھل مل

1. "Studies in Keats"

گیا ہے۔ مدعا کے لئے پٹرارکن سانٹ (Petrarcen sonnet) کی گنجائش کو اس سے
زیادہ ماہرانہ طور پر پہلے کبھی عمل میں نہیں لایا گیا ہے۔ مثمن اور مسدس دونوں کا اپنا اپنا الگ صعود ہے۔
پورے سانٹ کے جذبے اور تشبیہ کے تناسب کی دونوں حصوں میں تکرار کی گئی ہے۔ پہلے حصے میں
مشتاقانہ توقع اور ضعیف قیاس کو دوسرے حصے میں

Till I heard Chapman speak out loud and bold

کے ذریعہ کامیابی کے ساتھ ختم کردیا جاتا ہے۔ جہاں کے حقیقی اثر کی تکرار ناممکن ہے کیونکہ چیپ مین
کے ہومر کو دریافت کیا گیا ہے اور اس دریافت کو مٹایا نہیں جاسکتا ہے۔ تاہم اس کے مرادف کو وجدانی
عبقریت اور تخیلی نظیر کے ذریعہ احاطہ کیا گیا ہے۔ لامحدود خلائی خاموشی کا خیال پہلے ہی دلایا جاتا ہے اور
اس مطلق خاموشی کے مقابل کورٹز کی خاموشی بادل کی گرج جیسی معلوم ہوتی ہے۔

یہ تجزیہ اس مشکل ہم آہنگی کو آشکار کرتا ہے جس کا ہم پر اتنا عجیب و غریب اثر ہوتا ہے بلڈلٹن
مرے Middleton Murry پہلے اس اثر کو بیان کرتا ہے جو پیدا ہوتا ہے اور اس کے بعد
ان ذرائع کو جو کیٹس اس اثر کو پیدا کرنے کے لئے استعمال کرتا ہے۔ یہاں پر جذبہ جوش کا ہے اور وہ
جوش اس دریافت سے پیدا ہوتا ہے جو شاعر نے کیا ہے۔ اس لئے مستقل تشبیہ ہوئی کھوج اور
دریافت کی اور یہ تشبیہ تناسب کے ساتھ مل کر اس شدید جوش کو ہم تک پہنچاتی ہے۔ کیٹس نے چیپ مین
کے ہومر کو پڑھ کر جو باقاعدہ ذاتی تجربہ حاصل کیا ہے۔ اسے اس نظم میں شامل کرنے، تجربے سے ہم آہنگ
کرانے اور تجربے کو بیان کرنے کے کام پر پوری توجہ مرکوز کردی ہے۔ اور چونکہ نظم بالکل موزوں ہے
اس لئے وہ تجربہ کامیابی کے ساتھ قارئین تک پہنچ جاتا ہے کیونکہ عموماً کسی فن کی ترسیل تاثیر فنکار کی
اپنی تکمیل اور موزونیت کے شعور سے مطابقت رکھتا ہے۔ یہ خود اس کی اپنی باقاعدگی کی وجہ سے ہوتا ہے۔
کہا گیا ہے کہ فن دراصل اظہار کا ایک ذریعہ ہوتا ہے اور اظہار ہی ترسیل (Communication) ہے۔

کسی فنکار کی تکنیک اس کے فن کو تجربے کے عین مطابق بنانے کا محض ایک ذریعہ ہوتا
ہے لیکن تجربے اور تکنیک کے درمیان یہ مطابقت قارئین پر اثر انداز کیوں ہوتی ہے؟ جیسا کہ ہم نے
دیکھا ہے فنکار ایک نارمل انسان ہوتا ہے۔ اس لئے اس کے تجربات بھی نارمل ہوا کرتے ہیں۔ ان کے

تجربات ہمارے تجربات سے قدر میں مختلف ہوتے ہیں ماہیت میں نہیں۔ اس کی تحریکیں ہماری تحریکوں کے مشابہ ہوتی ہیں اور یہی بنیادی مشابہت ہے جو ترسیل کو آسان بنا دیتی ہے اور یہی اس مسرت کی بنیاد بھی ہوتی ہے جو ہمیں فن پارے سے ملتی ہے۔ یہ پہلے ہی ثابت کیا جا چکا کہ آدمی صرف اپنے وجود سے مطمئن نہیں رہتا۔ وہ زندگی کی محتویات کی دلچسپی اور سالمیت کو عزیز جانتا ہے اور اس دلچسپی اور سالمیت کو جیسا کہ ہم نے دیکھا ہے ممکن بناتے ہیں۔ فنون میں ہم اپنی ناکام خواہشوں کی مفروضہ تسکین نہیں تلاش کرتے بلکہ بھرپور زندگی اور روحانی سالمیت کی تلاش میں ہم فنون کے تجربہ تک پہنچتے ہیں۔ اور تکنیک کی اہمیت اس لئے ہے کہ تکنیک کی کامیابی پر فنکار کے تجربوں میں ہماری کامیابی شرکت اور روحانی سالمیت کی تسکین کا انحصار ہوتا ہے۔

---

1. "Studies in Keats"

(۸)

فنکار اور لاشعور

فرائڈ لکھتا ہے کہ "آپ التباس کے شکار ہیں کہ آپ کو نفسی آزادی حاصل ہے اور آپ اس سے دست بردار ہونا نہیں چاہتے۔ مجھے یہ کہتے ہوئے افسوس ہوتا ہے کہ یہاں پر آپ کے نظریے میں مجھے اختلاف ہے[1]" دبستانِ فرائڈ آزادی کو مسترد کرتا ہے اور یہ دعویٰ کرتا ہے کہ اس نے نفسی عقیدۂ جبر کو بہت وثوق کے ساتھ پیش کر دیا ہے۔ تحلیل نفسی نے درحقیقت جن چیزوں کی تشریح کرنے کی کوشش کی ہے وہ ناکام کوششیں خواب اور اعصابی علامات جیسے مظاہر ہیں۔ ڈلبیز لکھتا ہے "کون ذی فہم شخص ایسا ہے جس نے یہ انکار کیا ہو کہ حقائق مذکور طے شدہ ہیں اور اس سلسلے میں ان کا تعلق اختیار سے ہوتا ہے[2] ؟" یہ حقیقت کہ اعصابی مریض کے حرکات کا تعین اس کے مخصوص گرہ (Complex) کے ذریعہ ہوتا ہے اس بات کو ثابت نہیں کرتی کہ نارمل آدمی کو آزادیٔ عمل نصیب نہیں ہوتی۔ خود فرائڈ یہ تسلیم کرتا ہے کہ نفسی عقیدۂ جبر کی حقیقت کو تحلیل نفسی کے نتائج کے ذریعہ تجربے کی رو سے ثابت نہیں کیا جا سکتا ہے۔ جیسا کہ فرائڈ نے ثابت کرنے کی کوشش کی ہے کہ خلقی اخلاق جیسی چیز نہ بھی ہو سکتی ہے لیکن اس سے یہ کہنے کا جواز نہیں ہوتا کہ اچھے اور

---

1. "Introductory lectures on Psycho-analysis"
2. "Psycho-analytical method and the doctrine of Freud"

بُرے کے درمیان تمیز کرنے کی طبع زاد اور فطری صلاحیت ہمارے پاس نہیں ہے' اس صلاحیت کی موجودگی کو قبول نہ کرنا اتلاف عقل کا مترادف ہوتا ہے ۔ ڈالبیئر لکھتا ہے کہ "یہ عجیب و غریب ہے کہ کوئی اس چیز سے انکار کرسکتا ہے کہ انسان محض اس وجہ سے کہ وہ اپنی ذہانت کو استعمال کرتا ہے۔ یہ محسوس کرنے کا اہل ہوتا ہے کہ دو مختلف اطوار کی قدر مختلف ہوتی ہے ۔ ہم ایک معمولی مثال لیں یہ احساس کرنے کے لئے خود کو دھوکا دینے سے دھوکا نہ دینا زیادہ بہتر ہے ۔ ابتدائی ذہانت سے زیادہ کسی اور چیز کی ضرورت ہوتی ہے[1]" اور یہی ابتدائی ذہانت یہ بھی اندازہ کرسکتی ہے کہ خود کو دھوکا دینے یا اس سے باز رہنے کے لئے ہم آزاد ہیں ۔ مطلب یہ کہ ہم لاشعور کے ہاتھوں میں محض ایک مجبور شکار نہیں ہیں ۔ ماہرینِ تحلیل نفسی اسے اس طرح لیتے کہ کبھی انسان ایک نفسیاتی عقیدۂ جبر کے رحم و کرم پر ہوتے ہیں اور اس عقیدۂ جبر میں محرکات لاشعور میں بحفاظت پڑے رہتے ہیں ۔ رچرڈ مارچ لکھتا ہے کہ "اگر ایسا ہوتا تو تمام اقدار اور فیصلے کو نفسیاتی تعین کنندگان کے حوالے کر دینا پڑتا ۔ اور ان تعین کنندگان کی سمت' مقصد اور مقصود (اگر لاشعور کی نسبت سے مقصد کے متعلق بات کرنا ممکن ہو۔) اجنبی اور بظاہر ناقابلِ ادراک ہیں[2]" اس طرح ہمیں لاینحل مشکل کا سامنا کرنا پڑتا ہے ۔ انسان اپنے افعال کا ذمہ دار ہوتا ہے ۔ اس ذمہ داری میں یقین کرنے سے انکار کا مطلب زندگی کو بے معنی بنا دینا ہے ۔ یہ نفسیاتی عقیدۂ جبر تحلیل نفسی کا ایک مفروضہ ہے اور انسانی ذہانت کی صریح نفی اور ہمارے تجربے کی تردید ہے۔

عام انسانی ذمہ داری کا یہ مسئلہ فنکار کی ذمہ داری کے مسئلہ کے ساتھ وابستہ ہے اور اسی سے ہمارا فوری سروکار ہے ۔ ماہرین تحلیل نفسی کے مطابق یہ نفسیاتی عقیدۂ جبر فنکار پر بھی اثر انداز ہوتا ہے ۔ ایک انسان کی حیثیت سے فنکار کے افعال پر اور فنکار ہونے کے ناطے اس کے محرکات پر بھی یہ اثر انداز ہوتا ہے ۔ اس کی ذمہ داری فنکار پر عائد نہیں ہوسکتی کیونکہ وہ اپنے نفس میں عمل کرنے والی قوتوں سے حقیقی طور پر ناواقف ہوتا ہے ۔ "عقل سے وہ یہ سمجھ سکتا ہے کہ اسکی مراد کیا ہے ۔ لیکن جذباتی طور پر اسے اس کا کوئی علم نہیں ہوسکتا کہ وہ کسی خاص سمت میں کیوں جاتا

1. Ibid 2. "Scrutiny" June 1936

جاتا ہے' یا یہ کہ اس کے نفس میں وہ کیا چیز ہے جو اسے ایسا کرنے پر مجبور کرتی ہے ۔ اسے اس کا علم ہو بھی نہیں سکتا ہے کیونکہ یہ مجبوری اس کے شعور کی گہرائی میں پوشیدہ رہتی ہے اور اسے اس کے فہم و ادراک سے باہر ہی رہنا چاہیے ۔ یہی وہ خفیہ لاشعوری محرک ہے جو اس کے خیال اور احساس کو تخلیق کرتے وقت اور اس کی روزانہ زندگی کے افعال کو متعین کرتا ہے ۔ اور اس دلیل کے مطابق ماہر تحلیل نفسی کو اس بات کی تائید کرنے پر مجبور ہونا پڑتا ہے کہ فنکار اپنی فنی تخلیق کے لئے اخلاقی طور پر ذمہ دار نہیں ہوتا اور یہ کہ وہ گویا اس رویہ کو اپنانے پر مجبور ہوتا ہے[1]" فنکار کی غیر ذمہ داری کے اس رویہ کو قبول نہیں کیا جاسکتا ہے ۔ فنکار اعلیٰ ذہانت کی علامت ہوتا ہے' اس لئے وہ بہت زیادہ ذمہ دار ہوتا ہے ۔ فرائڈ انسانی فطرت میں اکملیت کی تحریک کی موجودگی سے انکار کرتا ہے ۔ "ہم میں سے بہت سے لوگوں کے لئے اس اعتقاد سے کنارہ کشی مشکل ہوگی کہ خود انسان کے اندر اکملیت کے لئے یہ تحریک موجود رہتی ہے ۔ جو اسے ذہنی قوت اور اخلاقیاتی تصعید کی موجودہ بلندی پر لے آتی ہے ۔ لیکن ایسی کسی داخلی تحریک کے وجود پر یقین نہیں کرتا اور اس خوش کن التباس کو قائم رکھنے کی کوئی صورت نظر نہیں آتی[2]" اکملیت کی طرف تحریک کی موجودگی کوئی خوش کن التباس نہیں ہوتا ۔ یہ خوش کن ضرور ہے لیکن التباس نہیں ۔ یہ تحریک کوئی التباس نہیں ہے ۔ اس کا ثبوت ثقافتی حالت کے لئے انسانی خواہش سے ہی مل جاتا ہے ۔ اکملیت کے لئے ہماری خواہش کی ٹھوس شکل ہوتی ہے ۔ وہ فنون ' جو ثقافتی حالت میں مرکزی حیثیت رکھتے ہیں وہ اکملیت کی طرف اس تحریک کی حقیقی نوعیت کا کافی ثبوت مہیا کردیتے ہیں ..... " اچھا فن میں چاہے وہ کسی عہد یا ملک کا ہو' یہ اہم ترین خصوصیت ہوتی ہے کہ وہ مواد کو نامکمل حالت سے تکمیل کی حالت میں تبدیل کرنے کی فنکار کی جد و جہد کا صریحی ثبوت ہوتا ہے[3]" یہ فطرت انسانی میں اکملیت کی طرف تحریک کی موجودگی کا بھی صریحی ثبوت ہوتا ہے ۔

1. Ibid

2. "Beyond the pleasure Principle"

3. "Scrutiny" June 1936

"شاعری کا وجدان واہمہ کی دنیا یعنی لاشعور سے آتا ہے۔ اے۔ ڈبلیو۔ را سے لکھتا ہے: "کوئی عظیم شاعری اس وقت تحریر میں نہیں آسکتی ہے جب تک کہ شاعر کی زندگی کی عظیم قوت عمل میں سے کچھ یا کم سے کم ایک لاشعوری حالت میں نہ ہوں۔ لاشعوری قوتوں کا اخراج ضروری ہے اور بعض دماغوں سے ان کا اخراج شاعری کی شکل میں ہوتا ہے..."

زیادہ تر شاعری انفرادی لاشعور سے پیدا ہوتی ہے لیکن رزمیہ شاعری نسلی لاشعور سے پیدا ہوتی ہے اور ان کی تخلیق کے لئے قریبی اجتماعی اتحاد کی ضرورت ہوتی ہے۔ ایک تنہا فرد رزمیہ نہیں لکھ سکتا ہے۔ ہومر جیسے خیالات کے لئے اشتراکی تصنیف کی میں وکالت نہیں کر رہا ہوں اجتماعی یا نسلی لاشعور کا اظہار کسی ایک فرد کے ذریعہ بھی ہو سکتا ہے لیکن یہ اس کا اجتماعی احساس ہوتا ہے جس کا اظہار ہوتا ہے، اس کی انفرادیت کا نہیں۔ عہد جدید کا آخری رزمیہ پیراڈائز لوسٹ (Paradise Lost) کا تعلق اسی زمرے سے ہے۔ یہ اجتماعی مذہبی جذبہ کا اظہار تھا جو اس وقت انگلستان اور اس کا چستان کی قومی زندگی میں ہلچل مچائے ہوئے تھا۔"[1]

فنی تخلیق میں لاشعور اور اجتماعی لاشعور کا جو کردار ہے اس کا سیدھے سادے انداز میں یہاں پر ذکر ملتا ہے۔ اب یہ ہماری غرض ہے کہ فنی تخلیقات میں لاشعور اور نام نہاد اجتماعی لاشعور کے کردار کا جائزہ لیں۔ ماہر تحلیل نفسی کا معمول ہے کہ اپنے اصولوں کی حمایت کے لئے خود ایسے فنکاروں سے اقتباسات پیش کرتے ہیں جو کم ذمہ دارانہ لمحات میں ایسی باتیں کرتے ہیں جن سے یہ ظاہر ہوتا ہے گویا بعض ایسا پر اسرار کارندہ یا وسیلہ ہے جو ان کے لئے ان کا کام کر دیتا ہے۔ مثلاً سائرل برٹ[2] (Cyril Burt) نے ایسے کچھ اقتباسات کو جمع کیا ہے:-

اسٹیونسن (Stevenson): "میرا اصلی کام بعض نادیدہ شریک کار کرتا ہے جسے میں اپنے دماغ میں مقفل کر کے رکھتا ہوں.... یعنی دماغ کی وہ ننھی مخلوقات میرے

---

1. "Psychology and Criticism

2 "How the mind works"

لئے میرے آدھے کام کو اس وقت کر دیتے ہیں جب میں سوتا رہتا ہوں اور بہر امکان بقیہ نصف اس وقت کر دیتے ہیں جب میں بالکل جگا رہتا ہوں... اور غفلت میں میں یہ سمجھتا ہوں کہ میں نے یہ کام خود کیا ہے۔ اپنے لئے ــــــ جسے میں کہتا ہوں، میرا شعوری ایغو ہیٹ اور بوٹ والا آدمی، وہ آدمی جس کا ضمیر اور اوقبل ہوتا ہو توازن رکھنے کی میز پر ہوتا ہے ــــ میرا یہ فرض کرنے کو جی چاہتا ہے کہ وہ فنکار بالکل نہیں ہے بلکہ ایک مخلوق ہے جو ایسا ہی بے ذوق ہے جیسا کہ پنیر فروش یا خود پنیر۔"

والٹیر (Voltaire): "کیا وہ میں تھا جس نے اسے لکھا؟"

جارج ایلیٹ (George Eliot): اس نے یہ اقرار کیا تھا کہ جب وہ آدم بیدی (Adam Bede) لکھ رہی تھیں تو ایسا لگ رہا تھا "گویا کسی دوسرے دماغ نے اس کے قلم کو لے لیا تھا اور اس کی رہنمائی کر رہا تھا۔"

اے۔ ای۔ ہاوسمین (A.E. Housman): میرے خیال میں شاعری کی تخلیق معروف سے زیادہ ایک مجہول اور غیر ارادی عمل ہے..... لنچ میں ایک پائنٹ بیئر شراب پی کر ــــ بیئر دماغ کے لئے مسکن ہے اور میری سہ پہر یں میری زندگی کا سب سے کم ذی فہم حصہ ہوا کرتا ہے ـــ میں گھومنے چلا جاتا ہوں، جیسے ہی میں چلتا جاتا ہوں کسی خاص چیز کے متعلق سوچے بغیر، اس وقت میرے ذہن میں اچانک اور ایک عجیب جذبہ کے ساتھ، بعض اوقات ایک یا دو مصرع اور بعض اوقات ایک ساتھ پورا بند چلا آتا ہے، جو کوئی پوری نظم نہیں ہوتی۔ اس کے بعد عموماً خاموشی ہو جاتی ہے اور شاید پھر چشمہ اُبلنے لگتا ہے۔ میں اُبلنا اس لئے کہتا ہوں کیونکہ تحریکوں کا سرچشمہ جو دماغ میں ترقی پاتا ہے قعر ہوتا ہے۔"

ایسے اقتباسات آسانی کے ساتھ بکثرت پیش کئے جا سکتے ہیں۔ ہمیں بتایا جاتا ہے کہ بلیک (Blake) نے اپنی عظیم ترین تصویر "خواب بیداری کی حالت میں بنائی" اور گوئٹے نے اپنا بہترین ناول "حالت نوم" میں لکھا جس کا موازنہ وہ خواب خرام سے کرتا ہے اور کالرج نے پوری نظم کبلا خاں خواب میں دیکھا وغیرہ وغیرہ..... اس نام نہاد شہادت پر غور کرنے سے قبل اس

شہادت کے مقابلہ میں دوسری قسم کی شہادت پیش کرنا باعث دلچسپی ہوگا ــــ اور وہ ہے ایلیٹ کے مضامین سے ایک عبارت۔ یہ بتانے کی ضرورت نہیں کہ ایلیٹ محض ایک فنکار نہیں ہے ایک ناقد بھی ہے۔ کہنے کا مطلب یہ کہ فنی تخلیق کے اس مسئلہ کے بارے میں اس نے فکر و احتیاط سے غور کیا ہے۔ یہ ہے وہ عبارت جو لمبی تو ضرور ہے لیکن تفصیلاً اقتباس کرنے کے لائق ہے:

"فن کی تخلیق میں مصنف کی مشقت غالباً تنقیدی مشقت ہوا کرتی ہے۔ چھان بین کرنے، ملانے، قربت کرنے، درست کرنے، تصحیح کرنے اور پرکھنے کی مشقت۔ یہ پریشان کن مشقت جتنی تخلیقی ہوتی ہے اتنی ہی ناقدانہ بھی ہوا کرتی ہے۔ لیکن فنکار کی اس ناقدانہ مشقت کی عیب جوئی کرنے اور اس نظریہ کو پیش کرنے کا رجحان پایا جاتا ہے کہ بڑا فنکار وہی ہے جو لاشعوری فنکار ہو اور جو لاشعوری طور پر اپنے پرچم پر یہ الفاظ "تیر تکے سے کام چلا" لکھ لیتا ہے۔ ہم میں سے جو اندرونی طور سے گونگے اور بہرے ہوتے ہیں انہیں منکسر ضمیر کے ذریعہ اس کا بدل مل جاتا ہے جو الہامی مہارت کے بغیر ہمیں وہ کرنے کا مشورہ دیتا ہے جسے ہم بہترین طور پر انجام دے سکتے ہیں اور ہماری یاد دہانی کراتا ہے کہ ہماری تخلیق کو نقائص سے حتی الامکان پاک رہنا چاہئے (وجدان کی کمی کی تلافی کے لئے) اور مختصر یہ کہ ہمارے بہت سارے وقت کو برباد کرا دیتا ہے۔ ہمیں اس کا علم ہے کہ تنقیدی شعور نے جو ہمیں مشکل سے دستیاب ہوتی ہے، زیادہ خوش قسمت اشخاص میں تخلیق کی گرمی کو اچانک بھڑکایا ہے...... اور ہم یہ فرض نہیں کرتے کہ تخلیق میں چونکہ ظاہری تنقیدی کوشش نہیں کی گئی ہے اور اس لئے اس میں کوئی تنقیدی مشقت ہے ہی نہیں۔ ہمیں نہیں معلوم کہ سابقہ محنت کشوں نے کیا تیار کیا ہے۔ یا خالق کے ذہن میں تنقید کی طرح ہمہ دم کیا ہوتا رہتا ہے۔[1]

یہاں ہمیں ایسی سند ملتی ہے جو قطعی طور پر دوسری سندوں کی تردید کرتی ہے اور چونکہ یہ کافی سوچ بچار کے پیش کی گئی ہے، اس لئے دوسری سندوں کے مقابلے میں جنہیں نسبتاً کم غور و فکر کے ساتھ پیش کیا گیا ہے زیادہ گراں قدر ہے۔ فنکار کو محنت کرنی پڑتی ہے اور سخت محنت کرنی پڑتی

1. "Selected Essays"

ہے۔ اس کی ساری پریشان کن مشقتیں شعوری ہوا کرتی ہیں لاشعوری نہیں۔ وہ کوئی ساز ہوائی نہیں ہوتا جس کو لاشعور کی ہوا بجاتی ہے اور لازوال نغمات پیدا کرتی ہے۔ وہ کوئی بھولا عامل نہیں جو لاشعور کے حکم کی تعمیل کر رہا ہو۔ اس کا کام شعوری اور عمدی نوعیت کا ہوتا ہے جسے بعض اصولوں کے مطابق عمل میں لایا جاتا ہے۔ تمیح، تشبیہات، تلازمات، علامات، احساسات، الفاظ کی ابتری کو ترتیب میں لایا جاتا ہے اور اس بے شکل چیز کو ایک مربوط شکل دی جاتی ہے، اور یہ صرف شعوری طور پر کیا جا سکتا ہے جانچ پڑتال کرنے، ملانے، مرتب کرنے، قلمزد کرنے، تصحیح کرنے اور جانچنے کی مشقت فنکار کی شعوری ذہنی مصروفیت ہوتی ہے جس کی بدولت اس کے کام کو صحیح ڈھنگ سے کرنے کی خواہش نکلتی ہے۔ کام کو صحیح طور پر کرنا ہی زیادہ قابل لحاظ امر ہوتا ہے اور دوسرے تمام امور کی اہمیت ختم ہو جاتی ہے ــــ کم سے کم وقتی طور پر جب فنکار اپنی توجہ کام پر مرکوز کرتا ہے تو اس وقت وہ دوسرے تمام امور سے غافل ہو جاتا ہے۔ گوئٹے کی خوابیدہ بے خودی یا بلیک کی فاعلانہ نیند کی حالت غالباً یہی برتر ارتکاز توجہ تھی، کوئی حقیقی بے خودی یا نیند نہیں۔ یہ بھی ممکن ہے کہ بعض فنکاروں کے لئے ظاہری کوشش کی مدت طویل نہ ہو ــــ شعور کی صرف ایک جھلک ہو ــــ لیکن ہمیں یہ نہیں معلوم کہ کسی فن کی تخلیق میں کیا کیا سابقہ کوششیں کارفرما رہی ہیں ــــ ماہرین تحلیل نفسی بھی مجھے کسی قدر خشک ذہن لوگ معلوم ہوتے ہیں۔ مجھے یقین ہے کہ اسٹیونسن، واقیر، جارج ایلیٹ نے یہ خواب بھی نہیں دیکھا ہوگا کہ ان کی تخلیقات کو سطحی طور پر لیا جائے گا۔ یہ ظاہر ہے کہ وہ لوگ مجازی طرز میں اور کسی قدر مبالغہ کے ساتھ گفتگو کر رہے تھے۔ واقیر کے یہ کہنے کا مطلب کہ "کیا حقیقتاً وہ میں تھا جس نے وہ کتاب لکھی ہے' یہ نہیں تھا کہ وہ سمجھتا تھا کہ وہ کتاب اس نے نہیں بلکہ کسی لاشعوری قوت نے لکھی تھی۔ یہ محض اس اطمینان کا اظہار ہے جس کا احساس فنکار کو اس وقت ہوتا ہے جب اس کی تخلیق خصوصی طور پر اچھی ہوتی ہے ــــ یعنی ایک ایسا اطمینان جس میں قدرے تعجب کے عنصر کی بھی آمیزش ہوتی ہے۔ اس میں خودستائی کی بھی علامت ہوتی ہے 'یعنی ایک قسم کی مطلق بالذات بناوٹی، جنسی یا شاباشی جو مترادف ہوتی ہے یہ کہنے کی کہ "میں ایک حیرت انگیز شخص ہوں۔"

"ہمیں لاشعور کو اس لئے تسلیم کرنا ہے کیونکہ عملی شہادت کی بنیاد پر یہ ایک ناگزیر مفروضہ کا

کام دیتا ہے، جس سے نفسی اعمال سلجھایا جاتا ہے[1] لیکن لاشعور خواہ مخواہ دخل دینے والا زبردست ظالم نہیں ہے جیسا کہ ماہرین تحلیل نفسی نے اسے سمجھ رکھا ہے۔ لاشعور ٹلش کے تصور ہیولی کی طرح کا کوئی خوفناک شہنشاہ نہیں ہوتا ہے جو شعور کی چھوٹی اور کمزور سلطنت پر حملہ کرنے کے لئے ہر وقت تیار رہتا کہ ہر طرح تہلکہ برپا ہو جائے۔ یہ کوئی چالاک آدمی بھی نہیں ہے جو پردے کے پیچھے سے کٹھ پتلیوں کی ڈور کھینچ رہا ہو اور آزادانہ و ارادی حرکت و عمل کا فریب پیدا کر رہا ہو جبکہ درحقیقت کوئی حقیقی آزادی نہ ہو۔ ہم کہہ سکتے ہیں کہ شعور کی تخلیق ہر فرد بشر اپنے مطابق کرتا ہے۔ یہ اس چیز سے بنتا ہے جس کو فرد شعوری اور پورے طور پر عمل میں لانے، سلوک کرنے اور طے کرنے میں ناکام رہا ہو۔ احساسات، نقوش، محسوسات، حالات، خیالات الغرض وہ چیزیں جو دیکھی گئی، سنی گئی اور تجربے میں آئی ہیں، لیکن جنہیں شعور نے قطعی اور اطمینان بخش طور پر نہیں بنایا ہے وہی وہ چیزیں ہیں جن سے انفرادی شعور کی تخلیق ہوتی ہے۔ میں تصور کرتا ہے کہ شعور ان چیزوں کے سیلاب میں گویا غرق ہو گیا ہے جنہیں وہ اپنی شعوری زندگی کے مفاد میں استعمال نہیں کر سکتا ہے اور اس لئے یہ بہت سی چیزوں کو لاشعور میں ڈال دینے پر مجبور ہوتا ہے جن کا ہم کباڑ خانہ سے موازنہ کر سکتے ہیں۔ ان میں سے بعض چیزوں کی ضرورت مستقبل میں پڑ سکتی ہے یہ چیزیں اگر ضرورت واقعی پڑی اور فوری ہو تو استعمال کر سکتا ہے باقی دوسرے ممکن ہے دوبارہ باہر نکل ہی نہ سکیں اور ہمیشہ کے لئے اس کباڑ خانہ میں بے مصرف پڑے رہیں اور ممکن ہے ان میں سے بعض چیزیں جن کو اس نے پس انداز کر دیا ہے اشتعال پذیر ماہیت کے ہوں اور انہیں بے احتیاطی سے پس انداز کر دیا گیا ہے تو ہر امکان کروٹیں بڑھتے جانے پر آتش زدگی ہو سکتی ہے جو شعور کی عمارت کو جسے اتنے احتیاط کے ساتھ تعمیر اور آراستہ کیا گیا ہے خاک کے ڈھیر میں تبدیل کر دے۔ لیکن یہ آتش زدگی چاہے وہ کتنی ہی سنگین کیوں نہ ہو، اور بعض مواقع پر یہ بہت ہی سنگین بھی ہو سکتی ہے یہ ثابت نہیں کرتی کہ کباڑ خانہ بقیہ عمارت سے زیادہ اہم ہے۔

میرا مقصد یہ نہیں کہ کباڑ خانہ سے موازنہ کو حقیقی معنوں میں لیا جائے۔ میں محض یہ بتا رہا ہوں کہ وہ چیز جسے فرد کا شعور چھوڑ دیتا ہے اس کے لاشعور کی تخلیق کرتی ہے، لیکن یہ کباڑ خانہ اس چیز کی موزوں

1. Richard March "Scrutiny" June - 1936

تشبیہ نہیں معلوم ہوتی ہے جسے فرائڈ ماقبل شعور کہتا ہے۔ فرائڈ کے مطابق لاشعور کی دو قسمیں ہیں؟ "ہمارا شعور دو طرح کا ہوتا ہے ـــ ایک وہ جو مخفی ہوتا ہے لیکن شعور بننے کی صلاحیت رکھتا ہے اور دوسرا وہ جو دبا رہتا ہے اور عام طور سے شعور بننے کی صلاحیت نہیں رکھتا ۔ ۔ ۔ جو مخفی رہتا ہے اور محض توضیحی معنوں میں لاشعور رہتا ہے اسے ہم ماقبل شعور کہتے ہیں۔ لاشعور کی اصطلاح کو ہم حرکی طور پر لاشعور کے لئے مخصوص رکھتے ہیں"[1]۔ فنکار کا تعلق ماقبل شعور سے ہوتا ہے جو ان خیالات اور تشبیہات کے لئے مخزن بن جاتا ہے جنہوں نے اسے اس وقت راغب کیا ہوگا، جب ان سے پہلی مڈبھیڑ ہوئی ہوگی لیکن فوری استعمال کی ضرورت پیش نہیں آئی۔ جب وہ کسی با اثر تہیج سے متاثر ہوتا ہے تو یہ چھوڑے ہوئے خیالات اور تشبیہات تاریک گوشے سے باہر آجاتے ہیں اور اس کے شعور کو دستیاب ہو جاتے ہیں۔ سارے خیالات اور تشبیہیں نہیں جنہیں پس انداز کر دیا گیا تھا بلکہ صرف وہی جو ایک دوسرے کے ساتھ کسی پُر اثر مماثلت کے ذریعہ مربوط رہتے ہیں ـــ دوسری قسم کے شعور سے یعنی حقیقی لاشعور سے ہمارا کوئی کام نہیں ہے جو کہ خیالات کا خزانہ ہوتا ہے اور تعریف کے لحاظ سے ماہر تحلیل نفسی کی مدد کے بغیر شعور بننے کی صلاحیت نہیں رکھتا۔ فرائڈ لکھتا ہے کہ "ہم نے دیکھا ہے یعنی ہم ماننے پر مجبور ہوئے ہیں کہ بہت سے قوی ذہنی اعمال یا خیالات ہوتے ہیں جو خود شعوری ہوئے بغیر دماغوں میں ایسے اثرات پیدا کر سکتے ہیں جو عام خیالات پیدا کرتے ہیں"[2]۔ اگر یہ تسلیم کر لیا جائے کہ یہ خیالات وجود رکھتے ہیں تو ان کا وجود ہمارے نقطۂ نظر سے غیر مناسب ہے کیونکہ فرض کیا جاتا ہے کہ یہ خیالات لاشعوری رہتے ہیں اور اسی لئے فنکار کے لئے یہ کسی کام کے نہیں ہوتے کیونکہ جیسا کہ ہم نے بار بار زور دیا ہے فنکار اپنے مواد کو شعوری طور سے بعض شعوری فنکارانہ مقاصد کے لئے استعمال کرتا ہے۔ وہ کسی بھی ایسے مادے کو استعمال نہیں کر سکتا ہے۔ وہ خیال یا تشبیہ کہاں سے آتی ہے اس کی کوئی اہمیت نہیں ہوتی۔ The Rime of the Ancient Mariner اس کی ایک برمحل مثال ہے۔

1. "The Ego and the Id"

2. Ibid

لیونگسٹن لوز (Livingston Lowes) نے The Road to a xanadu میں وثوق کے ساتھ یہ دکھایا ہے کہ کس طرح کالرج نے نظم میں پائی جانے والی اہم چیزوں کو ان کتابوں سے مستعار لیا ہے جنہیں وہ شدت سے پڑھا کرتا تھا اور کس طرح علیحدہ تشبیہیں اور خیالات ذہن سے باہر نکلنے اور نظم میں استعمال کئے جانے سے قبل اس کے لاشعور میں پڑے رہے۔ یہ خیالات اور تشبیہیں پہلے شعوری نہیں اور شاعر کی ضرورت پر دوبارہ شعوری شکل میں آنے سے قبل لاشعور میں ڈال دی گئی تھیں۔ لاشعور یا گہرے کنوئیں میں جیسا کہ Livingstone Lowes اسے کہتا ہے' یہ چیزیں محض خوابیدہ نہیں رہتیں۔ اس کے مطابق بعض قسم کی حرکتیں ہوتی رہتی ہیں جنہیں وہ Poincare کے الفاظ میں اس طرح بیان کرتا ہے: "وہ مچھروں کے جھنڈ کی طرح یا' اگر ہم زیادہ عالمانہ مشابہت پسند کریں تو گیسوں کے حرکی نظریے میں گیس کے سالموں کی طرح فضا میں ہر طرح تیرتے پھرتے ہیں......."

"ان کے باہمی تصادم سے نئے التصاق پیدا ہو سکتے ہیں" لیکن اس لاشعوری کام کا نتیجہ کوئی فن پارہ نہیں ہو سکتا ہے۔ فن پارے میں ضرورت ہوتی ہے حسن ترتیب' توجہ' قوت ارادی اور بالآخر شعور کی۔

The Ancient Mariner کے تفصیلی تجزیے کے بعد لیونگسٹن لیوس ہمارے سامنے اپنے نتائج پیش کرتا ہے The Rime of Ancient Marine کے پیچھے تاثرات کی کثرت ہے جن کی لطافت اور تنوع پر یقین نہیں ہوتا۔ اس میں شک و شبہات کی کوئی گنجائش نہیں ہے۔ لیکن یہ نظم تاثرات کا ویسا مجموعہ نہیں ہے جس طرح کہ ہیرے کے ذروں کا مجموعہ اس درخشاں ذرات کا مجموعہ ہوا کرتا ہے اور نہ ہی شاعر محض ان تاثرات کے تسلیم و ترسیل کا سریع التاثیر ذریعہ ہوتا ہے۔ اس نظم کی تہہ میں تاثرات کے امتزاجات اور آمیزشوں کی لاتعداد مرکبات بھی ہیں جنہیں شعوری ذہنی افعال کی سطح کے نیچے لایا گیا ہے۔ اس میں بھی اعتراض کی گنجائش نہیں ہے۔ لیکن یہ نظم لاشعوری طور سے ظاہر ہونے والی تشبیہوں کا سنگم نہیں ہے جیسا کہ پانی کا تالاب منتشر قطروں کے اتصال سے بنتا ہے اور نہ ہی شاعر خفی دنیا میں کوئی خواب خرام ہے۔ نہ تو شعوری تاثرات اور نہ ہی ان کے لاشعوری تغیرات نظم کی تشکیل کرتے ہیں۔ وہ اس سے جدا نہیں ہیں لیکن یہ ایک ایسی ہستی ہے جس کی تخلیق وہ نہیں کرتے۔ اس کے برعکس ہر تاثر ایک کل کا جز ہے جسے ہر اہم حصے میں ایک کل کی شکل

میں قبل سے دکھایا گیا ہے..... ایسا کل جو موثر تخیلی خاکے سے بنا ہے۔ اس نظم کا بہترین عنصر اس کی شکل (Form) ہے۔ اور وہ شکل انتخاب کی دستکاری' رہنما ذہنیت اور اختراعی دماغ کی عرق ریزی ہوتی ہے۔ میرے ذہن میں جو چیز ہے وہ ہے اس مبہم مگر قوی اثر کو کم سے کم کرنا لیکن جس توانائی نے اس نظم کو چمکدار تشبیہوں کے اجتماع کے بجائے نظم بنایا ہے وہ ابتری کے درمیان کے سوچنے کی انسانی دماغ کی صلاحیت اور اس کے پیچھے ابتری کو وضاحت دینے کی پُرزور قوت تھی اور درخشاں تاثرات اور ان کے خفی سنگم پر وہ "دن کی طرح چھا جاتی ہے' جیسے کہ ایک آقا اپنے غلام پر چھا جاتا ہے۔"

ساخت کی زبردست قوت' ترکیبی تشبیہوں کو جا ہے ان کا منبع جو بھی ہو' ایک ایسی ترتیب کے مطابق بنا دیا جاتا ہے جس کا تعین اس تصور کے ذریعہ ہوتا ہے جو نظم کی تخلیق کرتا ہے۔ وہ تشبیہات جو نظم میں ستارے بھر دیتی ہیں ان کا معنی اور حسن اس شکل کی وجہ سے ہوتا ہے جو کسی منصوبہ کے ارتقاء کی بنا پر اس کے اپنے ہوتے ہیں۔ آرنلڈ کے مطابق" کولرج نے اسلوب بیان کو اپنے مقصود کے تابع کر دیا ہے[1]۔"

یہ تقریباً صداقت ہے۔ فن میں اسلوب بیان کو ہمیشہ عمداً اس چیز کا تابع کر دیا جاتا ہے جس کا اظہار مقصود ہوتا ہے۔ جیسا کہ ہم نے کہا ہے فنکار ابتری کو ترتیب بخشتا ہے۔ وہ بے میل عناصر کے درمیان ہم آہنگی پیدا کرتا ہے' اور وہ ایسا اس لئے کر سکتا ہے کیونکہ وہ اپنے فن کا مالک ہوتا ہے۔ کوئی بے یار و مددگار غلام نہیں۔ لیکن ماہرین تحلیل نفسی کے پاس کبلا خاں یعنی خواب کی نظم جس کی تخلیق کالرج نے خواب میں کی ترپ کا ایک پتا ہے۔ لیونگسٹن بھی یہ تسلیم کرتا ہے کہ یہ نظم ایک استثنا لگتی ہے۔ وہ لکھتا ہے کہ "کبلا خاں میں مربوط اور باہم وابستہ تشبیہات ایسے لاابالی پن اور عزم و جلال کے ساتھ لہراتی ہیں جیسے جنبش کرتے ہوئے اور لڑکھڑاتے ہوئے انگلستان کے جھنڈے اور ان کے جلوس جتنے بے مقصد ہیں اتنے ہی شاندار بھی ہیں۔ Ancient Mariner میں فکر شان و شوکت کے ساتھ موجود ہے۔ کبلا خاں میں اس کا کنٹرول ختم ہو گیا ہے[2]۔"

---

1. Road of xanadu,
2. Ibid

یہاں ہمارے پاس فن کا ایسا نمونہ ہے جس کی تخلیق بغیر کسی شعوری ضبط کے کی گئی تھی جبکہ فکر نے اپنی اصول پسند قوت ترک کر دی اور جب انضباطا توجہ اور خواہش یعنی کہ شعور موجود نہیں تھا لیکن یہ نظم کوئی استثنا نہیں ہے۔ جب ہم سوتے ہیں تو یہ شاذ و نادر ہی ہوتا ہے کہ ہم ایک قدم میں شعور سے لاشعور میں چلے جاتے ہیں۔ سونے اور جاگنے کے درمیان دھندلکے کی سی ایک کیفیت ہوتی ہے جب کہ ہم خوابیدہ نظر آ سکتے ہیں لیکن شعوری دماغ اپنی قوتوں کو ترک نہیں کرتا۔ سونے کے بعد مکمل طور سے جاگنے سے قبل ایسے ہی دھندلکے کی سی کیفیت میں رہتے ہیں۔ میرے خیال میں یہ ہر آدمی کے تجربے میں آتا ہے کہ اس دھندلکے کی سی کیفیت میں دماغ کام کرتا رہتا ہے۔ خاص کر سونے سے قبل ہم اگر بعض چیزوں کے خیال میں مصروف رہے یا اگر کوئی چیز ہمیں شدت سے متاثر کر گئی یا پسند آ گئی ہے' اور میں نے دیکھا ہے کہ دھندلکے کی اس کیفیت میں دماغ بہت تیزی کے ساتھ کام کرتا ہے' بہت بے قراری کے ساتھ گویا ہماری زندگی کا ہی انحصار اس سرگرمی پر ہو۔ دماغ پر ننھی ہتھوڑی کی آواز کو کوئی بھی تیزی سے چلتے ہوئے سن سکتا ہے۔ دماغ کام کرتا ہے اور یکسانیت کے ساتھ کام کرتا ہے لیکن ذہنی عمل کی غضب ناک اور بظاہر شدت کے مقابلے میں نتیجہ بہت ہی تھوڑا برآمد ہوتا ہے۔ اس حالت میں ایک آدمی کسی مسئلہ کا حل نکالنے کی کوشش کرتا ہے' تقریر تیار کر سکتا ہے یا فن پارے کی تخلیق بھی کر سکتا ہے۔ لیکن پوری طرح جاگنے کے بعد جو کچھ ہوتا رہا ہے اس کا محض ایک مبہم خاکہ باقی رہ جاتا ہے لیکن اثر جو کہ بہت واضح ہوتا ہے بہت جلد ماند پڑ جاتا ہے۔ غالباً یہ اپنی وضاحت اتنے عرصہ کے لئے بھی قائم نہیں رکھ سکے گا کہ کوئی تفصیلاً لکھنا شروع کرے اور جو کام اسے منتج ہوگا وہ ذہنی عمل کی ظاہری شدت کے باوجود' بے قاعدہ' بے ترتیب اور نامکمل ہوگا۔

کالرج کے ساتھ جو ہوا وہ یہ تھا۔ وہ مسکن دوا کے زیر اثر سو گیا تھا اور جب دوا کا اثر ختم ہو گیا تو وہ شعور اور لاشعور کے درمیان دھندلکے کی سی کیفیت میں پڑا تھا اور اس کے دماغ نے تیزی کے ساتھ کام کرنا شروع کر دیا۔ اس کا دماغ Purcha'ss Pilgrinage کے اس جملے سے سرگرم عمل ہو گیا۔ "یہاں کبلا خاں نے ایک قلعہ تعمیر کرنے اور اس کے اندر ایک شکوہ باغ لگانے کا حکم دیا اور اس طرح دس میل لمبی زرخیز زمین کو چہار دیواری سے گھیر دیا گیا۔" اور اس کا نتیجہ

ایک نظم کی صورت میں نکلا۔ یہ سمجھنا آسان ہے کہ کوئی ہیجان یا سعی کا شعور کیوں نہیں ہے۔ اس حالت میں ذہنی سرگرمی تقریباً خود کار' بلا شرکت سعی' انضباط یا قوت ارادی معلوم ہوتی ہے۔ نظم کی وضاحت۔ "شبیہیں اس کے سامنے چیزوں کی طرح ابھریں ــــ یادداشت کی صراحت اور اس کا جلد مدغم ہو جانا یہ سب چیزیں ویسی ہی ہیں جیسا کہ ہونا چاہیے" اور یہ اضافہ کیا جا سکتا ہے کہ اگر کالرج کو Porlock کا وہ شخص نہ بھی ملا کرتا تو وہ پوری نظم لکھنے کے قابل نہ ہوتا۔ آخر میں کچھ ماند پڑنے کا عمل ضرور واقع ہوا ہوگا۔ جو کیفیت میں نے ابھی بیان کی ہے وہ اس ٹکڑے کی خوبیوں سے مطابقت رکھتی ہے۔ ٹکڑے سے ادھورے پن کا خیال پیدا ہوتا ہے لیکن یہ ادھورا پن کسی حادثہ کا نتیجہ نہیں ہے ــ پورلاک (Porlock) کا وہ آدمی اتنا قابل الزام نہیں تھا جیسا کہ ناقدین کہتے ہیں۔ یہ ادھورا پن نظم میں تخلیقی ہے۔ ایک بے لوث قاری کو نظم بے ربط معلوم ہوتی ہے ــــ مختلف حصے ڈھیلے ڈھالے طور پر منسلک ہیں اور فنکارانہ نہج پر نظم کی مزید ترقی ناممکن نظر آتی ہے۔ ایک نظم کُل ہونے کے بجائے یہ نظم تصویروں' ڈھیلے ڈھالے طور پر منسوب تصویروں کا ایک سلسلہ ہے اور آخری حصے میں روانی کی شدت میں نمایاں کمی ہے جو یہ ظاہر کرتی ہے کہ ذہنی عمل آہستہ آہستہ کم ہوتا گیا۔ تشبیہات کی مخصوص نوع ــــ ان کی شدید وضاحت اور جس طرح ان میں سے ہر ایک جدا نظر آتی ہے اور قارئین کی توجہ اپنی طرف کھینچتی ہے' الگ الگ لفظی فقروں کی جاذب توجہ اور یاد رکھنے کے قابل صفت "مستور تفریحی گنبد" "برف کے غار" "روحانی غار" "بے کراں کھوہ" "تاریک سمندر" "لہردار چشموں کے باغات" "خوشبو پیدا کرنے والے درخت" "پہاڑوں جیسے قدیم جنگلات" "ہریاول کے سورج سے منور خطے" ــــ تشبیہات اور روانی' اپنے رواں اور بعض اوقات بے کل اثر کے ساتھ ایسا ظاہر کرتی ہیں کہ اس نظم کی تخلیق اس نیم شعوری حالت میں کی گئی تھی جب بظاہر شدید سرگرمی اور تناؤ کی حقیقی دھیما پن کا تناقض موجود ہے۔

The Ancient Mariner کے ترمیم شدہ ایڈیشن میں کالرج نے ایک ذیلی عنوان کا اضافہ کیا "ایک شاعر کی محویت" (A Poet's Reverie)۔ اس ذیلی عنوان کو دینے میں کالرج نے حقائق کو نظر انداز کر دیا تھا۔ لیو گنگسٹن لوس زور دے کر کہتا ہے کہ اگر ــــ The Ancient Mariner میں کوئی ایسی چیز ہے جو بالکل نہیں ہے تو وہ ہے محویت[1]

1. Road to xanadu

لیکن یہ ذیلی عنوان "کبلا خاں" کی بہت ہی اچھی تعریف ہوگا۔ لاک Locke کہتا ہے کہ "جب ہمارے ذہن میں خیالات بغیر کسی تفکر کے امڈنے لگتے ہیں تو یہی وہ چیز ہوتی ہے جسے فرانسیسی میں Resvery کہتے ہیں۔" خیالات کا سیلاب تو ہر شاعر کے ذہن میں پیدا ہوتا ہے لیکن شاعری میں وہ امڈنا ختم ہو جاتا ہے۔ "کبلا خاں" میں وہ گنبد انبساط کے سائے کی طرح تیرتے ہیں۔ متحرک اور جمے ہوئے خیالات اور تخیل کے درمیان یہی فرق ان وجوہات میں سے ایک ہے، جس سے ثابت ہوتا ہے کہ کولرج کا تخیل اور واہمہ کسی فن پارے یا اس کی اصل کی مناسب تعریف نہیں ہو سکتی ہے۔ فن پارے میں خیالات اور تخیل کے تنزل اور متناقص رو کے درمیان ایک منضبط کرنے والی شعوری توانائی کام کرتی رہتی ہے جو انہیں قبول کرتے، مسترد کرتے ہوئے ایک دوسرے سے ہم آہنگ کرتی ہے اور ایک واضح شکل میں ڈھال دیتی ہے۔"[1] ان میں ادعیٹرین سے مختلف نہ صرف آمیزش ہوتی ہے بلکہ مختلف عناصر کا اتحاد ہوتا ہے۔

میں سمجھتا ہوں یہ مناسب طور پر ثابت کیا جا چکا ہے کہ "کبلا خاں" ترپ کا پتہ اس قدر نہیں ہے جتنا کہ اسے سمجھا گیا ہے۔ صحیح معنوں میں یہ رویائی نظم بھی نہیں ہے اور کسی بھی صورت میں یہ اس کا ثبوت بھی نہیں ہو سکتی کہ فنکارانہ عمل لاشعوری عمل ہوتا ہے اور یہ کہ فنکار اپنے مواد پر کوئی شعوری ضبط نہیں رکھتا ہے۔

انفرادی لاشعور کا وجود ہمارے لئے ایک مفید مفروضے کی حیثیت سے قابل قبول ہے۔ یہ مفید اس لئے ہے کہ اعصابی خلل کے شکار اشخاص کے سلسلے میں یہ بعض مبہم نفسی اعمال کی تشریح کرتے ہیں اور اس لئے بھی کہ یہ کسی فن پارے کے بعض خصوصیات کی تشریح میں مددگار ثابت ہوتے ہیں۔ لیکن اس میں وہ قوت نہیں ہوتی جو ماہرین تحلیل نفسی اس سے منسوب کرتے ہیں ——— کم سے کم فن پارے کی تخلیق میں تو اس کا اثر یہی نہیں ہوتا ہے چاہے اعصابی خلل کے شکار اشخاص میں اس کا اثر کتنا ہی قوی کیوں نہ ہو۔ اور خلل اعصاب میں مبتلا اشخاص کے ساتھ بھی اس کا اثر اس لئے ہوتا ہے کہ وہ لوگ شعور

---

1. Ibid

اور اپنی جبلت سے حاصل شدہ مواد کا استعمال اطمینان بخش طور پر کرنے میں ناکام رہتے ہیں۔ ان کی نفسی زندگی میں جو پیچیدگیاں پیدا ہوتی ہیں وہ اس ناکامی کے براہ راست نتائج ہوتے ہیں۔ بعض ناخوشگوار حالات سے ان کا مقابلہ ہوتا ہے۔ یعنی کہ بعض خواہشات جو ذاتی یا سماجی طور پر ناقابل قبول ہوتے ہیں ——— اور ان حقائق کو خود سے تسلیم کرنے اور انہیں ہمت کے ساتھ سلجھانے کے بجائے وہ اخلاقی رُو سے بزدلانہ طور پر حرکت کرنے لگتے ہیں، یہ ماننے سے انکار کر دیتے ہیں کہ ان کا وجود بھی ہے۔ بعد میں ان پر انتقام سوار ہو جاتا ہے اور وہ انہیں گناہ کی طرح پکڑنے کی کوشش کرتے ہیں۔

اجتماعی لاشعور کے دوسرے مفروضے کو تسلیم نہیں کیا جا سکتا ہے۔ ماہرین نفسیات اس کی حمایت میں جو شہادت یا ثبوت پیش کرتے ہیں وہ بہت معقول نہیں ہے۔ میلونوسکی Malinowski اس مفروضے پر اعتراض کرتا ہے اور اسے غلط ٹھہراتا ہے اور میلونوسکی ژنگ کے مقابلے میں زیادہ معقول ہے اور ہر حالت میں یہ مفروضہ ہم لوگوں کے مقصد کے لئے غیر مناسب ہے۔ یہ بتایا جا چکا ہے کہ فنکار اپنے لاشعور کا مجبور غلام نہیں ہوتا ہے۔ وہ ایک مجہول آلہ نہیں ہو سکتا ہے محض اس لئے کہ وہ ایک فنکار ہے۔

کسی فن پارے میں، خصوصاً عظیم فن پارے میں، ہمیں زندگی کے پیش منظر کے تجربات یعنی فنکار کے انفرادی شعوری تجربات نہیں ملتے بلکہ وہ خلقی تجربات ہوتے ہیں جیسا کہ ہمیں بتایا جاتا ہے۔ ژنگ لکھتا ہے کہ "تجربہ جو فنکارانہ اظہار کے لئے مواد فراہم کرتا ہے وہ ایک عجیب چیز ہوتا ہے، جو انسانی دماغ کے عقب میں پیدا ہوتا ہے ——— وقت کے اس عمق کا خیال دلاتا ہے جو ہمیں ماقبل انسانی ادوار سے الگ کرتا یا روشنی اور تاریکی کے امتزاج سے پیدا مافوق انسانی دنیا پیش کرتا ہے۔ یہ خلقی تجربہ ہے جو انسانی فہم پر سبقت لے جاتا ہے۔ یہ لامتناہی عمق سے پیدا ہوتا ہے۔ یہ خارجی سرد مہر، متنوع، آسیبی اور بے ڈھنگا ہوتا ہے۔ خلقی تجربات اس پردے کو سرا یا پارہ پارہ کر دیتے ہیں جس پر ایک سلجھی ہوئی اور آراستہ دنیا کا نقشہ کھینچا جاتا ہے اور جو کچھ کہ ہونے والا ہے اس کی لامحدود گہرائی میں جھانکنے کی اجازت دیتے ہیں۔ کیا یہ دوسرے عالمین کا یا روح کے مبہم ہونے کا، یا انسانی دور سے پہلے کی چیزوں کی ابتدا کا، یا مستقبل کی نو زائیدہ نسلوں کا رویا ہوتا ہے؟ ہم یہ نہیں کہہ سکتے ہیں کہ

وہ ان میں سے کوئی یا کوئی بھی نہیں ہے۔ خلقی تجربہ ہی فنکار کی خالقیت کا سرچشمہ ہوتا ہے۔ اس کی پیمائش نہیں ہو سکتی ہے اس لئے اسے کوئی شکل دینے کے لئے اساطیری تصورات کی ضرورت پڑتی ہے یہ خود کوئی الفاظ یا تشبیہ نہیں پیش کرتا کیونکہ اس کی شکل دھندلی ہوتی ہے۔ یہ محض ایک پیش اندیشگی ہوتی ہے جو اپنے اظہار کی کوشش کرتی ہے۔ یہ اس گرد باد کی طرح ہوتا ہے جو ہر اس چیز کو جو دسترس میں ہوتی ہے پکڑ لیتا ہے اور اسے اوپر لے جاکر ایک مرئی شکل اختیار کر لیتا ہے۔۔۔۔ جو چیز رویت میں آتی ہے وہی اجتماعی لاشعور ہے۔[1]

یہ اقتباسات ینگ کے نظریہ کا خاصا واضح نقشہ پیش کرتے ہیں۔ یہ اجتماعی لاشعور ہوتا ہے جو فنکار کی خالقیت کا منبع ہوتا ہے اور فنکار کو ایسے تجربے فراہم کرتا ہے جو خود فن پارے میں شامل ہو جاتے ہیں۔ کیونکہ یہ اجتماعی لاشعور ایک متحرک شئے ہے' ایک گرد باد ہے جو اظہار چاہتا ہے اور اس میں کامیاب ہوتا ہے اور فنکار کو مجبور کرتا ہے کہ وہ اسے ایک جسمانی شکل دے۔ فنکار اس خلقی تجربے کو سمجھ نہیں سکتا ہے کیونکہ اس کی گہرائی تک پہنچنا مشکل ہے لیکن اس کی فطرت اور اہمیت کو سمجھے بغیر فنکار اس کو ایک کامیاب فنی شکل دے دیتا ہے۔ اور چونکہ یہ اس کے عام تجربے سے مختلف ہوتا ہے' یعنی ان تجربات سے جو زندگی کے پیش منظر کے ہوتے ہیں' اس لئے فنکار اسے ایک شکل دینے کے لئے اساطیری تشبیہات کو اختیار کرنے پر مجبور ہو جاتا ہے۔ ینگ اس معاملے میں فنکار کی مجبوری پر بار بار زور دیتا ہے کہ وہ ایک ایجنٹ' ایک آلۂ کار' اجتماعی لاشعور کا غلام بن جاتا ہے۔ وہ لکھتا ہے کہ "جب کبھی تخلیقی قوت غالب آتی ہے تو انسانی زندگی پر فعال خواہش کے مقابلے میں لاشعور کی حکمرانی ہو جاتی ہے اور وہ اسی طرح ڈھل جاتی ہے۔ اور شعوری ایغو خفیہ دھار میں بہہ جاتا ہے اور واقعات کا مشاہدہ کرنے والے کے علاوہ کچھ نہیں رہتا۔ زیر عمل کام شاعر کا مقدر بن جاتا ہے اور اس کے نفسیاتی نشوونما کو متعین کرتا ہے۔ فاؤسٹ کی تخلیق گوئٹے نہیں کرتا بلکہ گوئٹے کی تخلیق فاؤسٹ کرتا ہے۔ یہ کہنا کہ گوئٹے نے فاؤسٹ کی تخلیق نہیں کی ہے بلکہ فاؤسٹ نے گوئٹے کی تخلیق کی ہے اور

1. Modern Man in search of Soul

اسے ایک سنجیدہ اور سائنسی ادعا کے طور پر پیش کرنا محض حماقت ہے۔ یہ قطعی طور پر گوئٹے ہے جس نے فاؤسٹ کی تخلیق کی ہے۔ بجز اس کے اور کچھ نہیں ہو سکتا۔ انضباط' توجہ اور ارادہ کے بغیر کوئی فن یا کوئی بھی تعمیری کام ممکن نہیں۔ اور یہ صفات ـــ یعنی انضباط' توجہ اور ارادہ ـــــــ شاعر کے شعور سے آتے ہیں۔

ینگ ہمیں مزید بتاتا ہے کہ فنکار اجتماعی نفس کی شفا بخش اور نجات دہندہ قوت سے استفادہ کرتا ہے جو شعور کی بنیاد ہوتی ہے اور وہ زندگی کے اس منشا کو تاڑ لیتا ہے جو ہر آدمی میں موجود ہے اور ہر انسانی وجود کو مشترک تناسب عطا کرتا ہے۔[1] وہ اس نتیجے پر پہنچتا ہے کہ فنی تخلیق اور فنی تاثیر کا راز تجربے کی اس سطح پر واپس آ کر ملے گا جہاں فرد نہیں بلکہ بنی نوع انسان رہتا ہے اور جہاں کسی ایک شخص کا رنج و راحت نہیں بلکہ انسانی وجود کی اہمیت ہوتی ہے۔[2]

میں نے ینگ کے اصول کا تفصیلاً ذکر کیا ہے کیونکہ یہ ایک لحاظ سے دلچسپ اصول ہے لیکن سراسر ناقابل قبول۔ 'اجتماعی لاشعور'، 'اجتماعی نفس'، 'اجتماعی یادداشت'، 'اجتماعی انسان'، 'ابتدائی تشبیہہ'، 'ابتدائی مہلات'! ڈاکٹر جانسن حقارت سے چلا اٹھتا ـــ ابتدائی تجربہ ـــــ یہ اور ایسے دوسرے مفروضے ناکافی شہادت پر گھڑ لئے جاتے ہیں۔ ان میں ہمیں کوئی نئے حقائق نہیں ملتے۔ صرف اصطلاح نئی ہے۔ قدیم نظریۂ الہام کو بظاہر سائنسی شکل میں دوبارہ بیان کر دیتے ہیں۔ ہمیں قبل بتایا گیا تھا کہ شاعر کو قدرت کی طرف سے الہام ہوتا تھا۔ شاعر ساز ہوائی ہوا کرتا تھا جس کو الہام کی ہوا چھیڑ کر سریلے نغمے پیدا کرتی تھی ـــــــ اور جیسا کہ ہم جانتے ہیں باد الہام وہیں چلتی ہے جہاں اس کا جی چاہتا ہے ـــــــ شاعر خوابوں میں دیکھنے والا' خدائی پیغامبر اور سنہرے مستقبل کا نقیب ہوتا تھا۔ قدیم اور جدید کے درمیان مشابہت واضح ہے ـــــ صرف اب اجتماعی لاشعور نے الوہیت کی جگہ غصب کر لیا ہے۔ یہ بآسانی ثابت کیا جا سکتا ہے کہ میں ماہر تحلیل نفسی کی طرف سے ورغلا نہیں ہو رہا ہوں اور نہ اس کے ساتھ ناانصافی کر رہا ہوں۔ تحلیل نفسی

1. Ibid 2. Ibid

کا ماحول ریڈ لکھتا ہے کہ "فن پارہ اپنی توانائی، اپنی نامعقولیت اور پُر اسرار قوت اِڈ (Id) سے حاصل کرتا ہے جسے الہام کا منبع سمجھا جانا چاہئے۔ لفظ الہام کے پیچھے جو قدیم استعارہ ہے وہ اس حد تک ثابت ہو جاتا ہے کہ دماغ کے اس تاریک حصے سے جسے ہم Id کہتے ہیں الفاظ، آوازوں اور شبیہوں کی تحریک اٹھتی ہے۔ جس سے فنکار اپنے فن کی تخلیق کرتا ہے[1]" اس پر کوئی تبصرہ ضروری نہیں ہے۔ یہ بعض اوقات مان لیا جاتا ہے کہ بہت سے نام نہاد سائنسی انکشافات درحقیقت نئے نہیں ہوتے جن چیزوں کو پہلے غیر سائنسی طور پر پیش کیا گیا تھا انہیں محض سائنسی انداز میں دہرا دیتے ہیں یا جس چیز کا وجدانی طور پر ادراک کیا گیا تھا ان کی تشریح سائنسی ڈاٹا (Data) کی بنیاد پر کر دیا جاتا ہے۔ تاہم محض حقیقت کہ یہ انکشافات اتنے نئے نہیں ہیں جتنا کہ انہیں سمجھا جاتا ہے۔ انہیں باطل نہیں کرتے اور نہ ان کی اہمیت کو کسی طرح کم کرتے ہیں۔ اجتماعی لاشعور اور دوسرے متعلقہ معاملے کے متعلق تحلیل نفسی کے انکشافات بالکل مختلف ہیں۔ وہ ناقابلِ تردید سائنسی حقائق پر مبنی نہیں ہوتے بلکہ وہ قیاس ہوتے ہیں، دلچسپ اور انوکھے مفروضے ہوتے ہیں جو ناکافی ڈاٹا پر مبنی ہوتے ہیں اور اسی لئے انہیں نظریۂ الہام خداداد سے زیادہ قابل قدر یا سائنٹفک نہیں سمجھا جا سکتا ہے۔

فنکار کا تعلق نوعِ انسانی سے ہوتا ہے اور اسی لئے اس میں اس نوع کی تمام نمائندہ خصوصیات موجود رہتی ہیں۔ اس کی جبلتیں، تحریکیں، احساسات، ادراک، خیالات، جذبات اور بھی نفسی اعمال عادتاً انسانی ہیں اور یہی چیزیں اس کی تخلیق میں عالمگیر جاذبیت کا باعث ہوتی ہیں۔ اور یہ خصوصاً اس لئے ہوتا ہے کہ وہ اپنے تجربات سے ان ذاتی عناصر کو ہٹا سکتا ہے جو دوسروں کو بُرے معلوم ہوں۔ بقول یونگ اس میں Participation mystique کی حالت کی طرف واپسی نہیں ہوتی۔ فن میں اس لاشخصیت کی وجہ کہیں اور ڈھونڈنی ہوگی۔ اگر فنکار اجتماعی شخص ہوتا ہے تو اس کے معنی ہیں کہ وہ اپنے نوع کا سب سے ذہین اور حساس نمائندہ ہوتا ہے اور اس لئے وہ لطیف تر نظام اور زیادہ پیچیدہ حواست کا حامل ہوتا ہے اور دوسرے آدمیوں کے مقابلہ میں زیادہ موثر طریقہ سے محسوس

1. Collected Essays

کر سکتا ہے اور غائر نظر سے دیکھ سکتا ہے۔ لیکن اس کے تجربے انفرادی ہوتے ہیں اجتماعی نہیں اور فن کی تخلیق میں وہ ان تجربات کا استعمال شعوری طور پر کرتا ہے۔ اس بات سے انکار نہیں کہ فن کی تخلیق میں لاشعوری اعمال بھی کار فرما رہتے ہیں لیکن ان لاشعوری اعمال سے کسی شائستہ فن کی تخلیق نہیں ہوتی ہے۔ وہ صرف خام مواد فراہم کرتے ہیں جن پر فنکار شعوری طور پر کام کرتا ہے۔ فن کے پیچھے کام کرنے والے لاشعوری اعمال انتقاد کی نظر میں بہت اہمیت کے حامل نہیں ہوتے کیونکہ ناقد کا سروکار تکمیل شدہ فن سے ہوتا ہے۔ رچرڈس لکھتا ہے کہ "ماہرین تحلیل نفسی کا دعویٰ جو بھی ہو شاعر کے ذہنی اعمال بہت سود مند میدانِ تفتیش نہیں ہوتے۔ وہ ناقابلِ ضبط قیاسی تاول کے جولان گاہ بن جاتے ہیں۔ اس میں کوئی شک نہیں کہ اس نظم کی تخلیق میں جو چیز سب سے زیادہ کام آتی ہے وہ لاشعور ہے غالباً لاشعوری اعمال شعوری اعمال کے مقابلہ میں زیادہ اہم ہوتے ہیں (ہم لوگوں کا بہر حال یہ خیال نہیں ہے) ذہن کس طرح کام کرتا ہے اور اس کے متعلق ہم جو کچھ جانتے ہیں اگر اس سے کہیں زیادہ بھی جان لیں تو بھی فنکار کے دماغ کے داخلی اعمال کو محض اس کے فن کی شہادت پر دکھانے کی کوشش بہت سنگین خطرات کا اندیشہ ہو سکتی ہے، اور لیونارڈو ڈاونچی پر فرائڈ یا گوئٹے پر رینگ کے مطبوعہ تصنیفات پر رائے قائم کرنے سے ماہرین تحلیل نفسی مخصوص طور پر محل ناقد معلوم ہوتے ہیں۔[1]"

1. The Principles of Literary Criticism

(۹)

ادبی قدریں

ماہرینِ تحلیلِ نفسی کا قدر سے کوئی تعلق نہیں ہے۔ تخلیقی فعل کو وہ ان ذہنی افعال میں سے ایک فعل سمجھتے ہیں جن میں ان کی دلچسپی ہوتی ہے۔ یہ کسی بھی دوسرے فعل سے زیادہ قابلِ قدر نہیں ہوتا۔ ایک فن پارہ انہیں اس لئے اچھا لگتا ہے کیونکہ وہ ان ذہنی افعال کا مطالعہ کرنے میں مددگار ثابت ہوتا ہے جو تخلیقی کام میں شامل رہتے ہیں۔ اس میں ان کی دلچسپی اس لئے ہوتی ہے کہ وہ بذاتِ خود قابلِ قدر ہوتا ہے۔ اس لئے ایک ناکام نظم ان کے لئے اتنی ہی سودمند ہے جتنا کہ کوئی عظیم فن پارہ — بلکہ بعض دفعہ کچھ زیادہ ہی سودمند ہوتا ہے۔ ناقد کا سروکار فن پارے کی قدر سے ہوتا ہے اور اس میں شامل ذہنی اعمال سے اگر کچھ سروکار ہوتا بھی ہے تو وہ محض ثانوی حد تک۔

اقدار ابتدائی طور پر فلسفے کے شعبہ علم کی چیز ہیں۔ اور فلسفیوں کا مطالعہ جس قدر زیادہ کیا جاتا ہے اتنا ہی الجھنوں میں اضافہ ہوتا جاتا ہے۔ اتنے زیادہ مختلف نظریات ہوتے ہیں اختلافِ نظریہ اتنا گہرا ہوتا ہے اور اتفاقِ رائے کی اتنی کمی ہوتی ہے کہ انسان فطری طور پر ان میں گم ہو جاتا ہے اور ناقدین کی حالت اس سے بہتر نہیں ہوتی۔ زیادہ تر اختلافِ آرا موضوع کی تجریدی فطرت کی وجہ سے پیدا ہوتے ہیں اور اسی لئے بھی کہ دلیل بھی ویسی ہی تجریدی شکل میں پیش کی جاتی ہے لیکن جب دلیل کسی ٹھوس چیز کے متعلق بھی پیش کی جاتی ہے تو بھی نتیجہ اطمینان بخش نہیں ہوتا۔

آئیے ہم ورڈسورتھ کے مشہور بند جیسی ٹھوس مثال شروع کریں۔

A violet by a mossy stone
Half hidden from the eye !
Fair as a star, when only one
Is shining in the sky

میں سمجھتا ہوں ہر آدمی یہ تسلیم کرنے پر آمادہ ہوگا کہ یہ ایک عمدہ بند ہے۔ یہ ہمیں مسرت بخشتا ہے۔ یا یہ کہ جب ہم اسے پڑھتے ہیں تو ہمیں خوشی ہوتی ہے۔ ہمیں مسرت کی اس نوعیت کا پتا لگتا ہے اگر ممکن ہو تو، جو اس بند کے مطالعہ سے ہمیں ملتی ہے۔ آیا یہ معروضی ہے یا موضوعی ——— وہ انداز جس میں یہ پیدا ہوتی ہے اور وہ قدر، جو ہمیں اس مسرت کو دینا چاہیے۔

جب ہم اس بند کو پڑھتے ہیں تو ہمیں ٹھیک ویسی ہی خوشی ہوتی ہے جیسی کہ "آسمان میں قوسِ قزح" یا "سنہری ڈیفوڈل کے جھنڈ" یا "بادامی لبادے میں ملبوس سحر" یا "اپنے ہی سبز پتوں کے کنج میں گلاب" یا فطرت میں دوسرے خوش کن مظاہر کو دیکھ کر ہوتی ہے اور جو چیز ہمیں مسرت بخشتی ہے اسے ہم خوبصورت کہتے ہیں۔ اس طرح ہم یہ ظاہر کرتے ہیں کہ اس کے اندر بعض خواص یا صفات جو ہماری مسرت کا باعث ہوتے ہیں۔ لیکن کہا جاتا ہے کہ مسرت ہمارے اندر ہوتی ہے اور موضوعی ہوتی ہے۔ یہ کسی چیز کی صفت نہیں ہوتی۔ کوئی بھی چیز بذاتِ خود نہ تو خوش کن ہوتی ہے اور نہ ناگوار۔

O Lady we receive but what we give
And in our life alone does nature alive

ہمیں ایسے قیاس کی جزئیات میں جانے کی ضرورت نہیں ہے ——— دنیا کا کوئی معروضی وجود نہیں ہے۔ یہ ایک فریب ہے۔ یہ محض ہمارے ذہن میں وجود رکھتی ہے۔ حُسن ایک فریب ہے اور ویسا ہی فریب ہے مسرت۔ ذہن خود ایک فریب ہے ——— کیونکہ یہ سب ہمیں کوچۂ سربستہ میں لے جانے کا باعث ہوتے ہیں۔ ہم اس عام استعمال (Usage) کو لیں جو کسی چیز کو حسین اس لئے کہتا ہے کہ وہ خوش کرتی ہے۔ ایسا لگتا ہے کہ حسن چیزوں کے اندر موجود رہتا ہے کیونکہ اس میں ہمیں مختلف موقعوں پر خوش کرنے کی صلاحیت ہوتی ہے اور جو چیز زیادہ اہم ہے وہ یہ ہے

کہ یہ مختلف افراد کو خوش کر سکتا ہے۔ تب یہ کہا جا سکتا ہے کہ حسن چیزوں کے اندر موجود رہتا ہے'
جیسا کہ سنتیانا کہتا ہے یہ "مسرت تجسیم" ہوتی ہے۔

یہ مسرت خیر و عافیت کے مبہم بلکہ منتشر معنی سے مختلف ہوتی ہے جو کہ ایک صحتمند آدمی محسوس
کرتا ہے۔ کیونکہ یہ خوش کن احساس کسی خاص چیز سے منسلک نہیں ہوتا اور یہ مسرت اس وقت جمالیاتی
بن جاتی ہے جب اس میں بے لوث پن کی خاصیت آجاتی ہے۔ لی (Lee) اس جمالیاتی مسرت
کی ایک مثال پیش کرتا ہے جس سے معنی واضح ہوجاتا ہے۔ "فرض کیجئے کہ چار مزدور گرمی کے دنوں میں
غروب آفتاب کے وقت ایک کھیت میں کام کر رہے ہیں۔ کہیں دور ایک گھنٹا بجنا شروع ہوجاتا ہے
اور ان میں سے ایک مزدور گھنٹے کی آواز سننے کے لئے کام بند کردیتا ہے۔ وہ آواز کو سنتا ہے۔ صرف
ان کی آواز پر متوجہ ہوکر وہ ان میں دلچسپی لے رہا ہے کیونکہ وہ اپنی خاص صفت لئے ہوئے ہیں۔ اگر
صرف ان کو سننے سے اسے مسرت ہوتی ہے تو وہ اس کے لئے حسین ہیں۔ دوسرا مزدور جیسے ہی گھنٹے
کی آواز سنتا ہے اپنے آلات کو سمیٹتا ہے اور گاؤں کی طرف چل پڑتا ہے۔ وہ گھنٹے کی آواز کو اس
بات کا اشارہ سمجھتا ہے کہ کام بند کرنے اور کھانے کا وقت ہوگیا۔ تیسرا آدمی جو ایک عبادت گذار بندہ
ہے عبادت کے لئے جھک جاتا ہے۔ اس کے لئے گھنٹا عبادت کی علامت ہے اور اسے عبادت
کے لئے بلاتا ہے۔ چوتھا آدمی اس خطے کے لئے اجنبی ہے اور یہ سوچ کر کہ گھنٹا فائر بریگیڈ کا گھنٹا
ہوسکتا ہے وہ مصیبت میں گرفتار لوگوں کی مدد کرنے کے لئے دوڑ پڑتا ہے۔

پہلا آدمی جمالیاتی انداز اختیار کرتا ہے۔ وہ جمالیاتی قدر کو سمجھ رہا ہے۔ بقیہ تینوں کے انداز
اس کے انداز سے بالکل مختلف ہیں۔ دوسرے کے انداز کو عملی انداز کہا جا سکتا ہے۔ تیسرے کے انداز
کو مذہبی اور چوتھے کے انداز کو شاید اخلاقی انداز کہا جا سکتا ہے۔ بقیہ تینوں اندازوں کو کیا کہا جاتا ہے
اس کی کوئی اہمیت نہیں ہے تاوقتیکہ یہ محسوس کیا جاتا ہے کہ یہ تینوں پہلے والے سے مخصوص طرز میں
مختلف ہیں۔ پہلے شخص کی توجہ مکمل طور سے گھنٹے کی آواز کی طرف منعطف ہے لیکن بقیہ تینوں کے
لئے حقیقی آوازیں دوسری چیزوں کی محض علامت ہے۔ پہلے کے لئے اس بات کے لئے کوئی اہمیت
نہیں ہے کہ آیا گھنٹے کا مطلب کھانا، عبادت یا آگ ہے۔ ان میں سے کوئی ایک یا سبھی مطلب

ہوسکتا ہے لیکن اس سے پرے کہ اس کا کیا معنی ہے یہ ایک حسین چیز ہے۔"[1]

جمالیاتی مسرت کی خود اپنی اہمیت ہوتی ہے۔ یہ بذات خود ایک مقصد ہے' اس کا کوئی عملی
نتیجہ نہیں ہوتا۔ اسی لئے اسے بے لوث کہا جاتا ہے۔ پہلا شخص آوازوں کو آواز کی خاطر سنتا ہے اس چیز
سے پرے کہ ان کا مطلب کیا ہے۔ وہ آوازوں کی طرف متوجہ محض اس لئے ہوتا ہے کہ وہ اسے خوش
کرتے ہیں اور وہ اس کا عمل استغراقانہ طور پر رہتا ہے نہ کہ عملی طور پر۔ اس کا سروکار صرف آوازوں کے
ادراک سے' فوری اور موجود مسرت سے ہے جو وہ ان میں پاتا ہے۔ اس کا کوئی بعید یا مزید نتیجہ یا ذہنی
عمل نہیں ہوتا۔ گھنٹے کی آوازیں اس کے لئے عین حسین ہیں۔ یہی وجہ ہے کہ رسکن (Ruskin)
حسن کی تعریف اس طرح کرتا ہے۔ "کوئی مادی شے جس کے بیرونی صفات کا محض تصور ذہن کا
براہ راست اور قطعی استعمال کے بغیر ہمیں مسرت بخشتی ہے اسے کسی طرح یا کسی حد تک حسین کہا ہوگی"[2]
ورڈسورتھ کے بند سے ہم بہت دور ہٹ گئے ہیں۔ لیکن یہ انحراف فطری اور صنعتکارانہ
حُسن کے درمیان فرق ظاہر کرنے میں مفید ثابت ہوگا۔ یہ چار سطریں کسی قوس قزح یا پھول سے بہت
واضح طور پر مختلف ہیں۔ یہ ایک فنکار کی صنعت ہے فطرت کی نہیں۔ جو مسرت ہمیں غروب آفتاب کے
تصور سے حاصل ہوتی ہے۔ وہ ہمارے اندر پوشیدہ فنکارانہ صلاحیت کی وجہ سے ہوتی ہے' جس
سے ہم واقف نہیں ہوئے۔ یہ حسن کوئی ایسی شے نہیں جسے ہم منفعلانہ طور پر حاصل کرتے ہیں۔ ہم لوگ
صرف عمل شرکا بلکہ ایک طرح اس حسن کے حقیقی خالق ہیں جس سے ہم لطف اندوز ہوتے ہیں۔ سنتیانا
کہتا ہے کہ "ہر منظر کو دیکھنے سے قبل اسے ترکیب دینا پڑتا ہے۔" اس کا مطلب یہ ہے کہ فطری حُسن
کے ادراک میں انتخاب' تعمیر' تفسیر یہاں تک کہ تصوراتی اضافے جیسے بعض ذہنی اعمال شامل رہتے ہیں۔
لیکن خود فطرت میں وہ شے قبل سے ہی موجود رہتی ہے۔ "جو شخص فطرت کو حسین پاتا ہے۔" اگر نند
لکھتا ہے" وہ اس کے لئے چھینی' برش یا آواز کا استعمال نہیں کرتا بلکہ انتخاب' ترکیب اور اگر

---

1. "Perception of Aesthetic Value"
2. Modern Painters

ضرورت پڑی تو تصوراتی اضافے کے ذریعہ اسے حسین بناتا ہے۔ وہ اس طرح ایک فنکار کی طرح
اپنے ذہن کو فطرت کی طرف منسوب کر دیتا ہے۔ لیکن اس کے لئے اسے کسی دوسرے ہنر کی نہیں بلکہ
خود اپنے تخیلی ہنر کی ضرورت پڑتی ہے۔"[1] ایک فنکار کو اس سے بہت کچھ زیادہ کرنا پڑتا ہے۔ الگزینڈر
لکھتا ہے کہ "تخلیقی فنکار چیزوں کو اپنے مقصد کے مطابق گڑھتا ہے اور وہ گڑھی ہوئی چیزیں وہ مٹے
ہے جسے اسے اپنے فنکارانہ مقصد کو حاصل کرنے کے لئے تخلیق کرنی پڑتی ہے۔ تخلیق مہارت سے زیادہ
اہم ہوتی ہے کیونکہ مشق یا مہارت اپنے مقاصد پر پہنچ کر ختم ہو جاتا ہے...... تخلیق ایک نئی چیز یا کم از کم
ایک نئی شکل پیدا کرتی ہے' اور فنکارانہ تخلیق تکنیکی دستکاری سے سبقت لے جاتی ہے۔ معمار مکان
مفید مقصد کے لئے بناتا ہے لیکن فن عمارت کا ماہر جو مکان کو خوبصورت بنانے کی کوشش کرتا ہے
اسے افادیت کی ضرورتوں کے علاوہ پتھروں' اینٹوں اور دوسری اشیاء کی ترکیب کا لحاظ بھی رکھنا پڑتا
ہے۔ شاعر الفاظ کا استعمال الفاظ کی طرح کرتا ہے اوزاروں کی طرح نہیں۔ اسی طرح مصور کے رنگ
اس کی زبان ہوتے ہیں اور فنکار کو اپنے مواد کا استعمال اس طرح کرنا پڑتا ہے "تاکہ وہ حسین لگنے لگے۔"[2]

فطری اور فنکارانہ حسن کے درمیان ایسا ہی فرق ہے' وہ فرق ان چار سطروں اور غروب آفتاب
کے درمیان ہے۔ کسی حسین چہرہ ـــــ یہاں پر لوسی کا چہرہ ـــ کا بے لوث تخیل کرنا الگ شئے ہے
اور یہ چار سطریں لکھنا بالکل الگ شئے ہے۔ لوسی کے حسن سے خوش ہونا یا یہ کہنا کہ "وہ ایک حسین لڑکی
ہے۔" اس بند کو لکھنے سے بعید کی چیز ہے۔ ورڈسورتھ لوسی کے حسن کی تعریف کرنے سے مطمئن نہیں
تھا۔ اس نے خوشی محسوس کی اس سے اس کے جذبات برانگیختہ ہوئے اور وہ چہرہ اپنی اس مسرت
کے ساتھ جو اس کی وجہ سے پیدا ہوئی ایسی شئے بنی جس نے اس کے ذہن کو مصروف رکھا اور اس بند
کے لئے موقع فراہم کیا۔ ورڈسورتھ کے اندر پوشیدہ فنکار نے اس مواد کا استعمال کیا اور اس سے ایک
نئی چیز پیدا کر دی۔ اس مواد کا استعمال اس کی اپنی خاطر کیا جاتا ہے یعنی کہ شاعر کا کوئی عملی مقصد نہیں
ہے۔ وہ اپنے مواد کو ایسی شکل دیتا ہے جو اصل میں اس میں موجود نہیں تھی' اور یہ نئی شکل اہمیت کی

---

1. The Beauty and other forms of value 2.Ibid

حامل ہے کیونکہ اس مواد کو ایک نیا معنی دیتی ہے۔ یہ شکل اور معنی شاعر کے ذہن سے آتے ہیں جو
اپنے مواد کو مخصوص شکل دینے میں اپنے دماغ کی تحریکوں کی اتباع کرتا ہے۔ اس مواد کو شاعر جو کچھ بھی اپنی
طرف سے دیتا ہے وہ اس کی ہئیت کو بالکل ہی بدل کر رکھ دیتا ہے۔ گویا اس مواد میں کیمیاوی تغیر
ہو جاتا ہے اور ایک بالکل نئی چیز مل جاتی ہے۔ مواد کے اوپر ہئیت کو قائم کرنے سے ہی یہ دو سطریں
تک پہنچتا ہے۔ شاعر کے تجربے کو پائداری مل جاتی ہے جو شکل یا ہئیت کے بغیر اسے نہیں مل سکتی تھی۔
ورڈسورتھ نے جو الفاظ استعمال کئے ہیں وہ بہت عام ہیں۔ وہ بہت ہی عام تشبیہیں ہیں ــــــ
ایک وائلٹ اور ایک ستارہ ـــــ لیکن یہ دونوں تشبیہیں اس مقصد کے لئے بہت کافی ہیں۔
یہ بطریق احسن اس کے تجربے کی نوعیت کی وضاحت اور مطلب کو ظاہر کرتے ہیں۔ پاک اس وائلٹ
پھول سے زیادہ ایک علامت ہے ـــ ایسی علامت جو بہت حقیقی اور اس کا اپنا ایک حسن ہے۔
ہم اس وائلٹ کو ایک کائی دار پتھر کے نزدیک دیکھتے ہیں جو آدھا پوشیدہ ہے۔ لیکن اس وائلٹ
کے پیچھے ہم لوسی کو دیکھتے ہیں اور لوسی کے پیچھے اس مخصوص جذبے کو دیکھتے ہیں جو ورڈسورتھ نے
محسوس کیا ـــ ایک ایسا جذبہ جو اس لڑکی کے کردار' اس کے فطری حسن' اس کے عدم تصنع' اس کی
اداس خلوت (کیونکہ ہمیں یاد ہے کہ وہ ایک تنہا لڑکی تھی) اس اضافی کشش' جو اس کے تنہا وجود
نے اسے بخشا تھا (کیونکہ وہ لڑکیوں کے جھنڈ میں گم ہو جاتی ہے)۔ اس کی زندگی (یہاں ساکت اور
بے جان پتھر کے ساتھ اس کا تقابل واضح ہے) کے ساتھ وابستہ ہے۔ واضح طور پر یہ جذبہ عام
احساس یا مسرت نہیں بلکہ زیادہ شاندار' پیچیدہ اور اہم ہے۔ لیکن بات یہیں پر ختم نہیں ہوتی' تنہا'
نیم شدہ وائلٹ سے بے آمد و رفت راہوں کے بعض دور افتادہ گوشوں میں؛ ہمیں اپنی نظروں کو آسمان
کی طرف موڑ دینے کی دعوت دی جاتی ہے تاکہ اس ستارے کے حسن کا تصور کر سکیں جو تنہا آسمان میں
چمک رہا ہے۔ ہم تنہا ستارے کے حسن کا تصور کرتے ہیں (لفظ تنہا کو ذہن نشین کر لینا چاہیے) اور
وائلٹ کی طرح ستارہ بھی پہلے لوسی کی علامت ہوتا ہے اور پھر شاعر کے جذبے کی۔ پھر یہ علامت
سہانی' دوری' سادگی' حسن' قدرتی پن کا خیال دلاتا ہے ـــ یعنی ان سے وہی خیالات ابھرتے ہیں جو
پہلی تشبیہہ سے پیدا ہوئے تھے۔ لیکن اگر اس سے کچھ اور نہیں ہوتا ہے تو یہ کسی حد تک غیر ضروری

ہو جائے گا۔ یا زیادہ سے زیادہ یہ ان ذہنی تحریکوں کو تقویت بخشے گا جو پہلی تشبیہ سے ہی حاصل ہو چکے ہیں۔ لیکن یہ تشبیہ غیر ضروری نہیں ہے اور نہ یہ دوسری تشبیہ کو تقویت بخشتی ہے۔ وائلٹ سے ستارے کی طرف پلٹنا یعنی زمین سے آسمان کی طرف پلٹنا رویت (Vision) کو بہت زیادہ وسیع بنا دیتا ہے۔ یہ ویسا ہی ہے جیسے کسی تنگ مگر خوبصورت پہاڑی راستے سے گزرتے ہوئے کسی موڑ پر اچانک ایک وسیع، لامحدود اور حسین منظر مل جائے۔ اس موازنے سے صورت حال بدل جاتی ہے لیکن میرا یہ خیال ہے یہ اس روح کے وسعتِ خیال کو کافی حد تک ظاہر کر دیتے ہیں جو ہمیں اس نظم میں ملتی ہے۔ یہ موجودہ جذبے کو ایک نئی وسعت دیتا ہے جو اسے اور زیادہ پیچیدہ اور عمیق بنا دیتا ہے —

اس تشبیہ کے ذریعہ لامحدود آسمانوں کی وسعت اور عمق آ جاتی ہے۔ یہ روحانی کشادگی دوسری تشبیہ کے استعمال کے لئے وجہ معقول ہے لیکن یہ اس سے زیادہ کچھ اور کام بھی کرتا ہے۔ یہ بعض نے معنی بھی پیش کرتا ہے۔ ورڈسورتھ کے لئے لوسی کی حیثیت محض ایک لڑکی ہونے سے زیادہ تھی۔ وہ ایک لطیف آسمانی مخلوق تھی۔ دوسری دنیا سے آنے والی مہمان تھی۔ ورڈسورتھ نے کبھی بھی موت کے خیال کو اس کے ساتھ متلازم نہیں کیا تھا:

She seemed a thing that could not feel
The touch of earthly years

اور اس کی موت کے بعد بھی وہ اس کے وجود کا تصور کرتا ہے —— وہ زندہ ہے اور اپنا نغمۂ تنہائی گاتی رہتی ہے۔ ستارے کی تشبیہ ایسے حسن کا خیال دلاتا ہے جو اس دنیا کا نہیں ہے۔ اس لئے یہ ایسا حسن ہے جو اس دنیا کی زندگی کو محسوس نہیں کر سکتا ہے بلکہ ایسا حسن ہے جو روحانی اور لافانی ہے۔

فنکار اپنے مواد کا ایسا ہی استعمال کرتا ہے۔ وہ اپنے مواد کے ساتھ خود کو شامل کر دیتا ہے اور ایک نئی چیز کی تخلیق کرتا ہے' ایسی چیز جو پہلی مرتبہ ان سطروں ہی میں نہیں بلکہ اس نظم میں ملتی ہے۔ جس تجربے کو ان سطروں میں پیش کیا گیا ہے وہ عام تجربہ نہیں ہے۔ وہ ابتدا میں چاہے جیسا بھی رہا ہو، رچرڈس کا خیال بالکل مختلف ہے۔ وہ لکھتا ہے کہ " جب ہم کسی تصویر کو دیکھتے ہیں یا نظم کو

پڑھتے ہیں یا موسیقی کو سنتے ہیں تو اس وقت نگار خانہ جاتے وقت یا صبح میں کپڑے تبدیل کرتے وقت جو کرتے ہیں اس سے کوئی مختلف کام نہیں کرتے بلکہ صرف ہمارے تجربے مختلف ہوتے ہیں اور یہ تجربے عموماً زیادہ پیچیدہ ہوتے ہیں اور اگر اس میں ہم کامیاب رہتے ہیں تو اس حالت میں زیادہ متحد اور یکساں ہوتے ہیں۔ لیکن ہمارا عمل بنیادی طور پر مختلف نوع کا نہیں ہوتا۔"[1] صبح میں کپڑے تبدیل کرنا یا نگار خانے جانا میرے خیال میں نظم لکھنے اور نظم کو پڑھنے سے واضح طور پر مختلف چیز ہے۔ جس تحریک اور توجہ کی جس قسم کی ضرورت ہوتی ہے اور جو ضبط اس میں شامل ہوتا ہے وہ مختلف نوعیت کی چیزیں ہیں۔

میں نے بتایا ہے کہ اس نظم میں جو تجربہ درحقیقت شامل ہے وہ ابتدائی تجربہ یا ابتدائی تحریک سے مختلف ہے۔ ایبر کرمبی (Abercromlice) کا خیال مختلف ہے۔ "کسی نظم کو پڑھنے کے بعد جو تخیلاتی تجربے ہمارے ذہنوں میں سماتے ہیں وہی تجربے شاعر کے دماغ میں اس وقت سماتے ہیں جس وقت وہ نظم لکھنا شروع کرتا ہے۔ کیونکہ جیسے ہی یہ مختلف النوع تجربہ اپنے تمام پیچیدہ جذبات کے ساتھ اس کے ذہن میں اُبھرے ویسے ہی اس نظم نے ایک الہام کی طرح تشکیل پایا.... اس نظم کے وجدان کو اس کے لفظی فن سے میز سمجھنا بھی ممکن ہے، یعنی لفظی فن کا جو بھی معنی ہوتا ہے اور جس کو واضح طور پر ایسا جانا جاتا ہے چاہے اس کو بیان کرنا یا شاعری زبان کے علاوہ دوسرے الفاظ میں بیان کرنا چاہے کتنا ہی ناممکن کیوں نہ ہو۔"[2]

یہ ایک غلط فہمی ہے مگر خاصی عام غلط فہمی۔ کہا جاتا ہے کہ راسین (Racine) نے اپنے ایک ڈرامہ کے متعلق بتایا تھا کہ وہ ڈرامہ کی ایک سطر بھی لکھے جانے سے قبل ہی اختتام کو پہنچ چکا تھا۔ کروچے (Croce) جو کہ فنکارانہ تجربے کا حقیقی طبعی تجسیم تھا، محض ایک تکنیکی چیز تھا جس کا کام ترسیلی مقصد کو پورا کرنا تھا۔ یہ غالباً حقیقت نہیں ہو سکتی ہے۔ شاعر جس تجربے اور وجدان کے ساتھ شروع کرتا ہے وہ یقیناً غیر واضح نوعیت کا ہوتا ہے اور جس کا وہ پوری طرح

---

1. The Principles of Litrerary criticism

2. Theory of Poetry

سے اندازہ کئے نہیں ہوتا ہے۔ نظم لکھنے میں وہ محض ترجمانی کے کام میں مشغول نہیں رہتا بلکہ وہ "اُسے تمیز کرنے" اسے مکمل طور سے ذہن نشین کرنے' ایک شکل دینے' ایک حُسن دینے کی جو اس میں ابتداً نہیں ہوتا ہے کوشش کر رہا ہوتا ہے۔ جو تجربہ نظم میں شامل رہتا ہے وہ اس کے مکمل ہونے پر اس تجربے سے مختلف بھی ہو سکتا ہے جس کے ساتھ شاعر نے شروع کیا تھا۔ نظم کا وجدان یا جو تجربہ پہنچاتا ہے وہ لفظی فن سے ناقابل امتیاز ہوتا ہے۔ یہ صرف آسانی کی خاطر یا عادت سے مجبور ہو کر ہوتا ہے کہ ہم نظم کے مضمون اور اس کی شکل کے بارے میں گفتگو کرتے ہیں جبکہ یہ دونوں حقیقتاً مختلف نہیں ہوتے۔ کسی نظم میں ہمیں جو ملتا ہے وہ محض مضمون اور شکل نہیں ہوتی بلکہ ایک شکل مضمون ہوتا ہے۔ ہم عادتاً یہ بھی کہہ دیتے ہیں کہ شاعر پہلے تجربے کرتا ہے اور اس کے بعد وہ انہیں بیان کرنے یا ان کی ترسیل کی کوشش کرتا ہے' جبکہ شاعر نظم میں کسی تجربے کی ترسیل نہیں کرتا ہے۔ یہ حیرت انگیز بات ہے کہ ہم اس واضح حقیقت سے کسی طرح چوک جاتے ہیں کہ خود نظم ہی تجربہ ہے۔

ہم ان چار سطروں کی طرف پھر لوٹیں۔ جس چیز نے ورڈسورتھ کو متحرک کیا وہ اس تنہا لڑکی کی صورت اور فطری حُسن تھا' لیکن ان سطروں میں ہمیں جو چیز ملتی ہے وہ عام فطری مسرت سے کہیں زیادہ ہے۔ ورڈسورتھ کا ردعمل کہیں زیادہ پیچیدہ اور انفرادی ہے اور ہم یہ کہہ سکتے ہیں کہ اس بند میں وہی ردعمل ہے۔ اب ہمیں اس کی قدر کی طرف توجہ کرنی ہے۔ یہ بند قابل قدر ہے میرے خیال میں اسے سبھی تسلیم کریں گے۔ حسن کی طرح قدر بھی شئے کی صفت ہوتی ہے۔ لیکن وہ چیز ہی قدر نہیں ہوتی بلکہ اس کی قدر ہوتی ہے جسے ہم پسند کر بھی سکتے ہیں اور نہیں بھی۔ جب کسی مظہر فطرت سے ہمیں مسرت حاصل ہوتی ہے تو کہا جاتا ہے کہ ہمیں اس کی قدر کا تجربہ ہوا۔ لیکن وہ مسرت بذات خود قدر نہیں ہے بلکہ آنکنے والا عامل ہے۔ ورڈسورتھ کے بند سے ہمیں مسرت ملتی ہے اس لئے اس میں قدر ہے۔ ہماری مسرت کا پیمانہ اس قدر کا اشاریہ ہوتا ہے جو ہمارے نزدیک اس میں ہوتا ہے۔

لی (Lee) لکھتا ہے کہ "سبھی جمالیاتی قدر اصل قدر ہوتی ہے۔ جمالیاتی انداز کی خصوصیت یہ ہے کہ وہ فوری درکی تجربے میں انہماک کا نام ہے۔ اس طرح کوئی بھی چیز جو حقیقتاً قدر سے مناسبت رکھتی ہے فوری درک کے تجربے سے باہر نہیں جا سکتی ہے۔ جمالیاتی وضع مقاصد یا نتائج کے

لحاظ کو مستثنیٰ کر دیتی ہے۔ اس لئے آنکنے والا عامل مقاصد یا نتائج میں نہیں ہو سکتا۔ اسی طرح سے انداز استدلالی اور ذہنی لحاظ کو خارج کر دیتا ہے اور اسی لئے جمالیاتی قدر کو آنکنے والے عامل کو جمالیاتی تجربے کا جز ہونا چاہئے۔"[1] ورڈسورتھ کا بند بذات خود قابل قدر ہے۔ ہم اسے قابل قدر اس لئے نہیں سمجھتے کہ اس میں ہمیں کوئی معلومات ملتی ہے یا اس کی کوئی عملی قدر ہے۔ جو ہمارے لئے فوری طور پر دلچسپی کا باعث ہوتی ہے وہ اس چیز کا درکی پہلو ہے۔ جس کو ہم فرحت بخش پاتے ہیں۔ تھوڑی دیر کے لئے ہم اس میں ڈوب جاتے ہیں۔ جو چیز اس بند میں نہیں ہے اس کی کوئی اہمیت نہیں ہے۔ ایسا لگتا ہے ہم نے اپنے گرد ایک طلسمی دائرہ کھینچ لیا ہے جس نے ہمیں اس دنیا سے الگ تھلگ کر دیا ہے۔ جس میں ہم رہتے ہیں اور ان چیزوں سے بھی جو اس دنیا میں ہے۔ بعض اوقات یہ کہا جاتا ہے کہ فن میں ہم ایک خود اختیاری دنیا کی تخلیق کر لیتے ہیں ــــ ایک ایسی دنیا جو اس عملی دنیا سے جس میں ہم رہتے ہیں بالکل مختلف ہوتی ہے اور جو اتنی حقیقی تو نہیں ہوتی پھر بھی بعض لحاظ سے ہماری عملی دنیا سے زیادہ حقیقی ہوتی ہے۔ بریڈلے (Bradely) کا کہنا ہے کہ "اس کے مزاج (یعنی شاعری کے مزاج) کو حقیقی دنیا (جیسا کہ ہم اس محاورے کو سمجھتے ہیں) کا نہ تو کوئی حصہ ہونا چاہئے اور نہ اس کی نقل بلکہ اسے بذات خود ایک آزاد' مکمل اور خود اختیاری دنیا ہونا چاہئے"[2] یہ محض ایک جزوی حقیقت ہے جیسا کہ ہم نے کہا ہے ہم تھوڑی دیر کے لئے ایک طلسمی دائرے کے اندر کھڑے ہیں' اپنے سامنے کی نظم کے سحر سے محظوظ ہو رہے ہیں اور اس سحر سے ہم بار بار محظوظ ہو سکتے ہیں۔ لیکن انسان محض جمالیاتی حیوان نہیں ہے۔ اور نہ وہ اپنی زندگی کو علحدہ علحدہ خود مختار ٹکڑوں میں تقسیم کر سکتا ہے۔ اس کی فطرت پیچیدہ ہوتی ہے اور تنوع کے درمیان وحدت کی حامل ہوتی ہے۔ جمالیاتی انبساط محض جمالیاتی نہیں رہ سکتا۔ اس میں تشفیوں کے پیچیدہ سانچے ہیں جس کی انسان کی ہمہ گیر فطرت کی متقاضی ہوتی ہے' ضم ہو جانے کی صلاحیت ہونی چاہئے۔ ورڈسورتھ کے اس

---

1. Perception and Aesthetic value
2. Oxford Lectures on poetry

بند سے ہمیں کوئی جداگانہ مسرت نہیں ملتی ۔ یہ جس تجربے کی ترسیل کرتا ہے ۔ وہ ہماری تسکین کے پیچیدہ سانچے میں داخل ہو جاتا ہے ـــــ اس کا ایک مستقل جزو بن کر اس میں مستقل طور پر بہتر تبدیلی پیدا کر دیتا ہے ۔ اس بند میں ہمیں جو کچھ ملتا ہے وہ اگر محض عارضی مسرت ہوتی تو اس کی بہت زیادہ اہمیت نہیں ہوتی ۔ ہمیں اس میں عارضی مسرت سے کچھ زیادہ ہی ملتا ہے ۔ اس بند کی قدر شناسی اپنے دلچسپ معنی کے ساتھ لطیف سرعتِ احساس، دقتِ نظر، تیز فہم اور ہمدردانہ تخیل کی طرف دلالت اور رہنمائی کرتی ہے ۔ کہنے کا مطلب یہ کہ ہماری نظم لطیف ترین بن جاتی ہے اور زیادہ دلچسپ اور مرکب جمالیاتی اور دوسری تسکین دینے کی اہل ہو جاتی ہے ۔ ادبی نقاد کی غرض کسی مسلمہ طور پر کامیاب فن پارے کی قدر کی تحلیل اور مظاہرے تک محدود نہیں رہتی ۔ اسے فن پارے کی کامیابی یا ناکامی کا اندازہ کرنا پڑتا ہے اور محصولہ کامیابی کی حد پر رائے دینی پڑتی ہے جو ایک ایسی چیز ہے جس سے ماہر تحلیل نفسی کا کوئی سروکار نہیں ہوتا ۔ ہم دو نظمیں ورڈسورتھ کی A slumber did my spirit seal اور کوری (Kory) کی نظم (Heraclitus) کا جائزہ لیں ۔ ورڈسورتھ کی نظم بلاشبہ ایک عظیم مختصر نظم ہے ۔ اور کوری کی بلاشبہ اتنی اچھی نہیں ہے ـــــ درحقیقت یہ ایک گھٹیا نظم ہے لیکن اسے اچھے خاصے کشکولوں میں جگہ مل گئی ہے ۔ ایک ماہر تحلیل نفسی کو دونوں نظمیں یکساں طور پر دلچسپ لگیں گی اور مستعملہ علامات کی تحقیق کے ذریعہ وہ اس لاشعوری قوت کو تلاش کرنے کی کوشش کرے گا جو شاعر کے نفس میں کارگر رہی ۔ وہ اس مخصوص گرہوں کو متعین کرے گا جس کی وجہ سے دونوں شاعر اپنے فرض منصبی کی پروا نہ کر سکے ۔ برخلاف اس کے ایک نقاد تجربات کو پرکھنے کی کوشش کرے گا ۔ آئیے ہم دونوں نظموں کو اقتباس کریں :

A slumber did my spirit seal:
I had no human fears:
She seemed a thing that could not feel
The touch of earthly years

No motion has she now, no force:
She neither hears nor sees;
Roll'd round in earth's diurnal course
with rocks, and stones, and trees

They told me, Heractitus, they told me you were dead
They brought me bitter news to hear and bitter tears to shed
I wept, as I remembered, how often you and I
Had tired the sun with talking and sent him down the sky
And now that thou art lying, my dear old Carian guest,
A handful of grey ashes, long long ago at rest
Still are they pleasant voices, they nightingales, awake;
For Death, he taketh all away, but them he cat not take.

ورڈسورتھ کی نظم میں جذبات کو مرتکز کر کے پیش کیا گیا ہے ـــــ اور ارتکاز جیسا کہ کہا گیا ہے المیہ کا جوہر ہوتا ہے ۔ یہ ارتکاز اس جذبات کو جس کی ترسیل کی جا رہی ہے نہایت شدید قوت بخشتا ہے ۔ تجربے کے متوازن اور ضروری پہلوؤں کا صریحی طور پر حساس انتخاب ہوا ہے اور ان پہلوؤں میں ایک پورے طور سے ناقابل قبول اور زبردست المیے کے دلیرانہ قبولیت میں ایک مقابلہ، شاید ایک تصادم اور اس کا حل شامل ہے ۔ المیہ بہت سخت اور روح فرسا ہے لیکن شاعر کی روح اس سے بے قابو نہیں ہوتی ۔ یہ اس المیہ پر فتح پا لیتی ہے جو اس کو ختم کر دینا چاہتا ہے ۔ اور یہ فتح جو اولاً ورڈسورتھ کی فتح ہے انسانی روح کی فتح کی نمائندگی کرتی ہے ۔ اس المیہ کے بالمقابل ورڈسورتھ

ورڈسورتھ بھی لوسی کی لافانیت کے خیال کو تسلیم کرتا نظر آتا ہے۔ اس نے موت کے خیال کو کبھی لوسی کے ساتھ متلازم نہیں کیا "Human" اور "earthly" جیسے بظاہر غیر ضروری الفاظ اور غیر متوقع اور بظاہر غیر مناسب لفظ "Thing" ــــ لوسی کے لئے جس کا استعمال غیر مناسب ہے ــــ سبھی معنی خیز ہیں اور مقابلے میں اپنے مخالف الفاظ "Super human" "heavenly" "life without end" کی طرف اشارہ کرتے ہیں جن کا تلازم ہم لوسی کے ساتھ کرتے ہیں اور جو ورڈسورتھ کے انداز اور مسرت کو متعین کرتے ہیں جو بیداری سے قبل اس کو ملی تھی۔

اب بیداری کو لیجئے۔ یہ لوسی جو ارضی عمر کے لمس کو محسوس نہیں کر سکتی تھی اب بعض زیادہ خوفناک چیزوں کا وزن محسوس کر رہی ہے۔ ورڈسورتھ لوسی کی موت کی حقیقت کا اظہار نہیں کرتا۔ غالباً کر ہی نہیں سکتا۔ وہ محض دردناک انداز میں بعض ان تبدیلیوں کی نشان دہی کر دیتا ہے جو واقع ہوئی ہیں ــــ یعنی حرکت کی کمی، قوت کی کمی، بصارت کی کمی، سماعت کی کمی ــــ اور یہ تبدیلیاں ناگہانی بھی اتنی ہی ہیں جتنی کہ شدید ہیں اور ان سبھوں کی انتہائی رسوائی سب سے آخر میں آتی ہے۔

Roll'd round in earth's diurnal course
with rocks, and stones and trees.

لفظ Diuranal کا خشک اور ثقیل سے کورے معنی کے ساتھ استعمال اور لوسی کے متعدد چٹانوں اور درختوں کے ساتھ شناخت اس کے ذہن میں غصہ اور تلخی پیدا کر دیتی ہے ــ دوسرے بند کو پہلے بند کی طرح پر سکون لہجے میں نہیں پڑھنا چاہئے۔ اس میں حروف سینہ (Sibilant) کی کثرت ہے اور اس میں زور بھی کافی ہیں۔ ایسا لگتا ہے گویا ورڈسورتھ دانتوں کو پیس رہا ہے۔ الفاظ چبا چبا کر ادا کئے گئے ہیں۔ جذبات کا طوفان جو اندر ہی اندر جوش کھا رہا تھا تقریباً سطح پر آ گیا ہے۔ اس اُبلتے ہوئے ہیجان کو ہم شفاف سطح سے دیکھ سکتے ہیں۔ وہ سطح خود جنبش کرنے لگتی ہے لیکن ٹوٹتی نہیں ہے اور پھر سکون چھا جاتا ہے۔ غالباً اسی جگہ ہمیں ورڈسورتھ کا فوق انسانی ضبط دیکھنے کو ملتا ہے۔ دوسرے بند کا طرز ترنم وہی ہے جو پہلے کا ہے۔

خود کو الگ کر لیتا ہے، جس طرح ہر بڑے شاعر کو اپنے تجربے سے خود کو الگ کر لینا چاہئے بالکل ذاتی نہ رہ کر اس میں سے وہ ذاتی عناصر ختم ہو جاتے ہیں جو دوسروں کے کانوں پر گراں گذرتے ہیں۔ اور شاعر کے ہاتھوں میں یہ ایسا خام مواد بن جاتا ہے جس کو وہ اپنی مرضی کے مطابق ڈھال لیتا ہے۔ بجائے اس کے کہ وہ خود اس کے ہاتھوں ڈھل جائے۔ اس میں ایک روحانی اور جذباتی تربیت شامل رہتی ہے، ایک امتیازی توجہ اور رہنما خواہش موجود رہتی ہے۔ جس کے بغیر کامیابی محض ایک خواب بن کر رہ جاتی۔

یہاں جذبات کا براہ راست اظہار نہیں ہے یہ کوئی سیدھا سادہ مرثیہ یا نوحہ نہیں ہے اور نہ

Who would not sing for Lycidas? he knew
Himself to sing, and build the lofty rhyme
He must not float upon his watery lier
Unwept, and welter to the parching wind,
wihout the meed of some melodius tear

کی طرح کی کوئی چیز ہے اور نہ یہ انگریزی کی کسی دوسری نظم کے مماثل ہے۔ ورڈسورتھ کی خموشی، جذبات کا براہ راست اظہار کرنے سے اس کا انکار، ایک روحانی تربیت کا نتیجہ ہے جو عظمت کے لحاظ سے فوق انسانی ہے۔ ان دونوں بندوں میں جن میں تلخ ترین طنز ہے حسین خواب اور دہشتناک بیداری کو بغیر کسی تبصرے بغیر کسی ناموزوں اور غیر ضروری عنصر کی شمولیت کے پیش کیا گیا ہے۔ اور کسی بھی آنسر نگ کے مقابلے میں ورڈسورتھ کے جذبے کی یہ خموشی زیادہ فصیح ہے۔ یہ فصیح ضبط اور اس میں مضمر طنز، خاموش لہجہ، منضبط ترنم اور جذبات سے عاری اور بعض اوقات پیش افتادہ تشبیہ جذبات کو اپنی امتیازی اور غیر شکل دے دیتی ہے ــ وہ شکل جو اسے غیر شخصی اور مستقل بنا دیتی ہے۔

خواب پہلے آتا ہے Slumber لفظ کا استعمال اہم ہے اور پہلی سطر کا لطیف، خوبصورت اور مدھم نغمہ بہت مناسب ہے۔ خواب کا اثر پہلی ہی سطر میں حاصل ہو جاتا ہے اور جس طرح کہ خواب میں آنے والی ہر چیز بغیر چلے حوالے کے قبول کر لی جاتی ہے اسی طرح

لیکن پھر بھی بالکل ویسا ہی نہیں ہے۔ جذبات کے دباؤ میں یہ طرز ٹوٹتا نظر آتا ہے مگر ٹوٹتا نہیں ہے۔ یہیں ورڈسورتھ کے مضطرب جذبات، اس کا غصہ، تندی، نفرت، سرکشی، ازالۂ وہم، اور روحانی صدمے کی محض ایک جھلک ملتی ہے اور پھر دوسرے لمحے خاموش ہو جاتی ہے۔ اپنے بوجھ کو قبول کر لیتی ہے، گویا کسی قوت نے اس کی روح کو خاموش ہو جانے کا حکم دیا اور وہ خاموش ہو گئی۔ لیکن ہم جانتے ہیں کہ یہ حکم کسی بالاتر قوت کی طرف سے نہیں ملتا بلکہ خود اس کی غیر متزلزل روح کی طرف سے ملتا ہے۔

کوری کی نظم کے سلسلے میں کچھ کہنا ضروری نہیں ہے کیونکہ اس میں وہ سب کچھ ہے جو ایک اچھی نظم میں نہیں ہوتا۔ یہ سیدھا سادا ماتم ہے، کوئی ضبط نہیں ہے۔ اس میں جذبات کی شدت نہیں ہے بلکہ جذبات کا محض شائبہ ہے اور ہر شائبہ کی طرح ایک التباس ہے۔ واضح طور پر شاعر جذباتی ہو گیا ہے۔ اس کی آواز رندھ گئی ہے — They told me, Heraclitus,

They told me you were dead

وہ یقیناً رو رہا ہے — I wept as I remembered پھوٹ پھوٹ کر رو رہا ہے اور وہ جذباتیت میں مزے لیتا ہے اور اپنے دوست کی موت کے خیال میں ایک طرح کی مسرت پاتا ہے۔ دوست کی موت کو اور ان چیزوں کو جو اس کے دوست کی موت کی یاد دلاتی ہے بار بار دہراتا ہے۔ موت کے موضوع کے ساتھ یاد کے موضوع کو ملا دیا گیا ہے۔ ماضی کو یاد کیا جاتا ہے جو نظم کی جذباتیت میں اضافہ کر دیتا ہے۔ تشبیہات کو اور اس سے زیادہ لطیف اور سہل ترنم، دونوں اس جذباتیت کو اوپر لے آتے ہیں جو کہ شاعر کے طرز کے اصل میں موجود ہے۔ اصول قواعد کے وقفہ کے باوجود سطریں بڑھتی چلی جاتی ہیں۔ شاعر ترنم کی رو میں بہہ جاتا ہے اور ہم لوگوں کو بھی ویسا ہی کرنے کی دعوت دیتا ہے۔ کوری کی نظم اور ورڈسورتھ کی نظم کے درمیان فرق کی حد وہی ہے جو ورڈسورتھ کی نظم کی آخری دو سطروں اور کوری کی اس سطر کے درمیان ہے

A handful of gray ashes, long long ago at rest

جذبات میں ناکامی کل کی ناکامی سے پیدا ہوتی ہے۔

کسی بھی قابل قدر تجربے کی کامیاب ترسیل ہی اچھی نظم کا معیار ہوتا ہے۔ لیکن جس چیز کی ترسیل کی جا رہی ہے اگر وہی گھٹیا اور عمومی ہو جیسا کہ Heraclitus میں ہے تو پھر قدر کا سوال ہی پیدا نہیں ہوتا۔ ورڈسورتھ کی نظم میں ہمیں جذبے کی گہرائی ملتی ہے جو کہ عظمت کی نشانی ہے کیونکہ جہاں گہرائی، وسعت یا دلچسپ پیچیدگی ملتی ہے وہیں عظمت بھی ملتی ہے۔ اور یہ عظمت نظم میں ہے۔ یہ کوئی ایسی چیز نہیں ہے جو قاری کے تخیل کی جولانی پر منحصر ہو۔ سائرل برٹ Cyril Burt نے جو کچھ حسن کے بارے میں کہا ہے اس کا اطلاق عظمت پر بھی ہوتا ہے جو کہ خود حسن کی ایک شکل ہے۔ "اگر حسن کا احساس عالمگیر ہے اور متعلق کرنے والے عناصر کے پرے اس کا اثر سبھی پر ایک سا ہوتا ہے تو اس کے معنی یہ ہوں گے کہ حسن کا انحصار محض ذاتی مفاد یا من کی موج پر نہیں ہوتا ہے۔ ہاں جدید فلسفی قدیم نظریات کی طرف رجوع کرتا نظر آتا ہے کہ حسن معروضی ہوتا ہے یا اقدار کے فیصلے آفاقی طور پر صحیح ہونے کا دعویٰ کرنے میں حق بجانب ہوگا۔ میرے خیال میں اب ماہرین نفسیات بالآخر اس سے اتفاق کریں گے۔ "ہم حسن کو دیکھتے ہیں کیونکہ وہ ہمارے سامنے موجود ہے۔ یہ کوئی ایسی چیز نہیں ہے جسے ہم ایجاد کرتے ہیں یا اپنے لئے تصور کرتے ہیں۔ بلکہ ایسی چیز ہے جسے ہم محسوس کرتے اور پاتے ہیں۔ المختصر یہ کسی شے میں ہوتی ہے۔"[1]

اسی طرح ہم عظمت کو بھی دیکھتے ہیں کیونکہ یہ دیکھنے کی چیز ہے۔ یہ نظم میں پائی جاتی ہے۔ کوئی ایسی چیز نہیں ہے جسے ہم اپنے لئے گڑھ لیتے ہیں یا تصور میں تخلیق کر لیتے ہیں۔ برٹ کے یہاں سے ہم ایک عبارت بھی یہاں اقتباس کر سکتے ہیں جو اس نظم پر صادق آتی ہے۔ "ہماری حسن شناسی کا انحصار لازمی طور پر اشیا یا احساسات کے ادراک یعنی شکلوں، رنگوں، آوازوں اور حادثات اور جذبات پر ہوتا ہے۔ بعض رشتوں کے ذریعہ خود ان رشتوں کے درمیان نسبت قائم کی جا سکتی ہے اور یہی چیز ہم فن پاروں میں پاتے ہیں۔ تعلقات کے یہ رشتے جو خود آپس میں متعلق ہوتے ہیں انہیں ہی ہم ڈھانچہ یا منصوبہ کہتے ہیں۔ اور یہ بعض تنظیم یا ترتیب کا مظہر ترکیبی نمونہ

---

1. How the mind works

کی موجودگی ہے' جو کہ مصنوعی یا جبریہ نہیں بلکہ فطری اور زندہ نمونہ ہو' مثلاً پودوں میں نمو کا رجحان جسے محسن کا جوہر کہا جاتا ہے۔" ورڈسورتھ کی نظم واضح ترکیبی نمونہ ہے' ایک حسن ترتیب اور تنظیم ہے جو کہ جبریہ یا مصنوعی نہیں بلکہ فطری اور زندہ ہے۔ دوسرے بند میں پہلے کی ساخت کو دہرایا گیا ہے اور ایک ہی ساخت کی تکرار دونوں حصوں کو باہم ملاتی ہے اور یہ ظاہری تکرار طنز (Irony) تقابل اور دیگر جذبات کو بہت واضح طور پر اور کفایت شعاری کے ساتھ ظاہر کرتی ہے۔ ہر حصہ اتنا ہی موثر ہے کیونکہ یہ علیحدہ علیحدہ نہیں بلکہ ایک دوسرے کے ساتھ منسوب ہیں اور نسبت کا رشتہ نظم کی تمام تفصیلات کو ایک مربوط سانچے میں باہم ملا دیتا ہے اور ہر تفصیل عام ساخت کے موثر ین میں ممد ثابت ہوتی ہے۔ بظاہر یہ نظم بہت سیدھی سادی ہے لیکن اس کا ایک اجمالی جائزہ اس کی پیچیدگی کو' اس کے لطیف توازن کو' اس کے لطیفانہ تشبیہ کو اور معنی اور عمدہ طور پر پیش کردہ مخالف انداز کو ظاہر کر دے گا۔ اس کا ارتقا اتنا فطری اور ناقابل گریز ہے کہ پہلی ہی سطر میں آگے کے ارتقا کا اشارہ مل جاتا ہے ـــ خواب کے ساتھ آنے والی نیند کو جلد یا دیر سے ختم ہونا تھا۔ بیداری ناگزیر تھی ـــ انانہ سحر کی پیش گوئی محض تھی لیکن المیہ محض کی نہیں۔

ہمارا نظم کو پڑھنا ایسی حقیقت نہیں ہے جسے ہم بقیہ زندگی سے علیحدہ کر لیں ایسی بات بھی نہیں کہ اس سے ہماری فراست میں کوئی فرق آتا ہو یا یہ کہ کوئی مستقل تبدیلی پیدا ہو جاتی ہے' جس کو بہتری کی تبدیلی کہی جا سکے۔ جیسا کہ ہم نے دیکھا ہے انسان حیوانات سے اور باتوں کے علاوہ اسی میں مختلف ہوتا ہے کہ وہ ایک تمدنی زندگی بسر کر سکتا ہے۔ اس نے اپنے لئے روحانی اقدار کا ایک نظام بنا رکھا ہے جس کے بغیر وہ زندہ نہیں رہ سکتا۔ یہ اقدار کوئی فاضل دنبالہ یا آرائش نہیں ہوتے بلکہ ایک حیاتیاتی ضرورت کی نمائندگی کرتے ہیں۔ ان روحانی اقدار کا مذہب' اخلاق اور فن کے ذریعہ اظہار کیا جاتا ہے۔ مذہب' اخلاقیات اور فن فطرت انسانی کو تسکین بخشتے ہیں۔ وہ آپس میں منسلک رہتے ہیں ـــ باہمی طور پر مخالف یا غیر منسلک نہیں۔

مخصوص مذاہب اور اخلاقی قوانین آپس میں مخالف ہو سکتے ہیں۔ لیکن مذہب اور اخلاقیات ایک آفاقی انسانی ضرورت کی نمائندگی کرتے ہیں' کسی مقامی یا نسلی خصوصیت کی نہیں۔ انسان میں اکملیت کی طرف بڑھنے کا رجحان ہوتا ہے۔ اس کے متعلق ماہر تحلیل نفسی جو بھی کہے۔ انسان داخلی ہم آہنگی کا متلاشی رہتا ہے اور وہ اپنے اور کائنات کے درمیان ہم آہنگی قائم کرنا چاہتا ہے۔ اور کسی بھی چیز کی' جو اس داخلی ہم آہنگی کے حصول میں مانع ہوتی ہے یا کائنات کے ساتھ اس کے تعلقات کو زیادہ مشکل بناتی ہے۔ اس کے سامنے کوئی قدر نہیں ہو سکتی۔ اخلاقی قوانین اور مخصوص عقائد قصۂ پارینہ بن سکتے ہیں اور اس کے لئے غیر اطمینان بخش ہو سکتے ہیں لیکن اخلاقیات اور مذہب کی ضرورت باقی رہے گی۔ مخصوص فن پارے پرانے نہیں ہوتے بلکہ اس کے برعکس ہمیشہ تازہ رہتے ہیں۔ اور ہمیشہ اکملیت کی طرف اس رجحان کی موجودگی اور پائداری کا مستقل ثبوت پیش کرتے ہیں۔ فنکار اپنے خام مواد کو نامکمل حالت سے تکمیل کی حالت میں لاتا ہے۔ اور فنون مقاصد کے ایک نظام میں ضم ہو جانے کی صلاحیت ہوتی ہے۔ وہ اس سلسلے کے لازمی بلکہ سب سے اہم جزو ہوتے ہیں۔ فن کو ہمارے مقاصد کے نظام سے الگ نہیں کرنا چاہیے ـــ بلکہ الگ ہو ہی نہیں سکتے۔ کسی بھی فن پارے کو خود اس کے لئے اور اس کے ذریعہ پرکھا نہیں جا سکتا ہے۔ تھوڑی دیر کے لئے ہم طلسمی دائرے میں کھڑے ہو کر اپنے سامنے کے حسن کی قدر شناسی پر توجہ مرکوز کر سکتے ہیں' لیکن اس قدر شناسی کو اس مسرت کو جو ہمیں ملتی ہے' اس ارفع تسکین میں ضم ہوتے اور اسے بڑھانے کا اہل ہونا چاہیے جو ہماری فطرت کا تقاضا ہوتا ہے۔

(۱۰)

ادبی نقطۂ نظر

تحلیل نفسی کے دعووں کا کافی حد تک جائزہ لیا جا چکا ہے اور ان کا کھوکھلا پن ثابت کیا جا چکا ہے۔ ادبی نقاد تنگ نظر نہیں ہوا کرتا۔ وہ کسی بھی نئی دریافت سے دہشت زدہ نہیں ہوتا اور نہ وہ نئی سائنس سے راہِ فرار اختیار کرتا ہے اور نہ کسی نئے سیارے سے ڈر کر گھر کے اندر بھاگ جاتا ہے۔ وہ پورے علم کو اپنے دائرۂ عمل میں لیتا ہے۔ غیر ذمہ دارانہ 'جہل اولوالعزمی' کے دورہ میں نہیں بلکہ اس لئے کہ اس کا مخصوص کام اس کا متقاضی ہوتا ہے۔ ادب انسانی علم اور عمل کے محیط کو کئی نقطوں پر چھوتا ہے اور نقاد اس وقت تک اپنے فرائض اطمینان بخش طور پر انجام نہیں دے سکتا جب تک کہ اُسے ایک ہمہ گیر بصیرت اور وسیع فہم حاصل نہ ہو۔ ہاں اس کے پاس انسانی سعی کے ہر شعبہ کا ماہرانہ علم و فہم نہیں ہوتا اور نہ وہ ایسا ناممکن کام کرنے کی آرزو رکھتا ہے۔ تاہم وہ اس دنیا کی ہر ایک چیز میں دلچسپی رکھتا ہے اور تمیز کے اپنے مخصوص ذہن کے ذریعہ وہ مناسب اور غیر مناسب، سود مند اور بے سود اور قابلِ قدر اور بے قدر کے درمیان تمیز کر سکتا ہے۔ کسی نئی دریافت یا سائنس سے راہِ فرار اختیار کرنے کے بجائے وہ تنقید کے مفاد میں ہر حقیقی دریافت یا سائنس کو خوش آمدید کہتا ہے۔ لیکن وہ اتنا تیز نظر ہوتا ہے کہ کسی بھی ایسی چیز کے دھوکہ میں نہیں آتا جو حقیقی ہونے سے زیادہ نمائشی ہو۔

تحلیل نفسی حقیقی سے زیادہ نمائشی ہے۔ اس کا یہ مطلب نہیں ہے کہ اسے بالکل ناکارہ کہہ کر رد کر دیا جائے۔ اس کا غالباً اپنا مناسب مقام اور کام بھی ہے لیکن ادبی نقاد کے لئے اس کے پاس بہت تھوڑا ہے ــــ اتنا کم کہ اسے قابلِ قدر نہیں کہا جا سکتا۔ اس کی مخصوص کمی یہ ہے کہ یہ اپنے

مقام اور اپنے اصلی فرائض کو پہچانتا نہیں ہے۔ یہ ہمیں ہر چیز کے متعلق سب کچھ بتانے کا دعویٰ کرتا ہے جو کہ صریحاً ایک بے کار کوشش ہے۔ یہ نقاد کو اس کے فرض منصبی کی تعلیم دیتا ہے اور ساتھ ہی ساتھ یہ اس عالم کے تمام رازوں کو افشا کرنے کا حوصلہ رکھتا ہے۔ یہ خلل اعصاب کے مریض کے لئے تو حقیقتاً مددگار ہو سکتا ہے لیکن یہ اس مفید مگر محدود کام سے مطمئن نہیں ہے۔ اس کے حوصلے زیادہ بلند ہیں اور یہی حوصلے اس کی تباہی کی وجہ ہیں۔

جیسا کہ ہم نے دیکھا ہے ماہر تحلیل نفسی کے تجربہ سے نقاد بہت تھوڑا سیکھتا ہے۔ ان کے عام نظریات ناقابلِ قبول ہیں ــــ فنکار خلل اعصاب کا مریض نہیں ہوتا اور فن کسی تصعید یا تلافی کی کوئی قسم نہیں ہوتا۔ اور ماہر تحلیل نفسی جب نظریات سے عمل کی طرف آتا ہے تو وہ بہت ہی غیر موزوں اور گمراہ کن ثابت ہوتا ہے۔ لاشعور کے متعلق ہمیں بتانے کے لئے اس کے پاس کچھ قابلِ قدر چیزیں ہیں لیکن یہاں بھی زور غلط چیزوں پر ہوتا ہے اور جو کچھ ہم ماننے کے لئے تیار رہتے ہیں اس سے وہ بہت آگے نکل جاتا ہے۔ بعض اوقات اس میں دقت نظر بھی آجاتی ہے جو لاشعور کے عمل سے اس کی واقفیت اسے عطا کرتی ہے لیکن اپنے مخصوص میلان خاطر کی وجہ سے جو انسداد اور گرہوں (Complexes) میں اس کی دلچسپی کی وجہ سے پیدا ہوتی ہے وہ تقریباً ہمیشہ ان دقت نظر کے لمحوں کا بیجا استعمال کرتا ہے جو شخص نظری طور سے صحتمند ہے اسے ڈاکٹر کی ضرورت نہیں ہوتی۔ فن انسانی صحت دماغی اور باقاعدگی کو ظاہر کرتا ہے خلل اعصاب کو نہیں اور اسی لئے ماہر تحلیل نفسی کے لئے اس کا بہت تھوڑا استعمال ہے۔ جب فن غیر صحت بخش ہو جاتا ہے، جب یہ واقعتاً اعصابی خلل کا شکار ہو جاتا ہے اس وقت تحلیل نفسی خلل اعصاب کے مخصوص علامات اور اس کی اصلی وجہ کی نشاندہی میں کچھ مددگار ثابت ہو سکتی ہے۔ لیکن نقاد خود بیماری کے علامات کو معلوم کر سکتا ہے، بغیر تحلیل نفسی کی مدد کے اور اس بیماری کا انکشاف گویا اس کے موضوع تحقیق سے باہر کی چیز ہے۔

کہا گیا ہے کہ تنقید کا کام تجربے کا موازنہ کرنا اور اس کو آنکنا ہے۔ یہی چیز ہے جس کو تحلیل نفسی نہیں کر سکتا ہے۔ اقدار سے اس کا کوئی سروکار نہیں ہے۔ اور اسی لئے یہ نقاد کی اس کے اصلی کام میں براہ راست مدد نہیں کر سکتا۔ اگر کسی قدر مددگار ثابت ہو سکتا ہے تو صرف بلاواسطہ اور

ضمناً۔ اپنے فرائض کی انجام دہی میں کامیابی کے لئے اسے اپنے آپ پر منحصر ہونا پڑتا ہے۔ نام نہاد نفسیاتی یا تنقید کا سائنس جس کے متعلق بودونین (Baudonin) اتنی طراری سے گفتگو کرتا ہے ادبی تنقید کا بدل نہیں ہو سکتا۔ یہ اسے صرف گمراہ کر سکتا ہے اور سائنس کے بھیس میں یہ دعویٰ باطل کو بڑھاوا دیتا ہے اور سب چیزوں میں دعویٰ باطل انسان اور تنقید کا سب سے خراب دشمن ہے۔ کوئی چیز دعویٰ باطل سے بڑھ کر روحانی تباہی کا باعث نہیں ہو سکتی ہے اور وہ بھی خصوصاً تنقید کے میدان میں۔

نقاد کا پہلا سروکار الفاظ سے ہے کیونکہ ادبی فنکار لفظوں کے درمیان اور لفظوں کے ذریعہ اپنا کام کرتا ہے۔ وہ اپنے الفاظ میں ایسی خصوصیات داخل کرتا ہے جو عام استعمال میں ان میں نہیں ہوتا۔ الفاظ میں محض معنی نہیں ہوتے — یعنی صرف چیزوں کی طرف انتساب نہیں کرتے — بلکہ ان کی اپنی اہمیت ہوتی ہے جو محض چیزوں کی طرف اشارہ کرنے میں ان کی سود مندی سے بالکل الگ اور مختلف ہوتی ہے۔ وہ غور وفکر کی چیز بن جاتے ہیں۔ الگزنڈر لکھتا ہے کہ "عام بول چال میں جو معنی الفاظ کے آواز کے ساتھ منسوب کیا جاتا ہے وہ فن میں آوازوں کے مرکب کر دئے جاتے ہیں۔ آوازوں کے صرف معنی نہیں ہوتے یعنی وہ صرف اشیا کی طرف نسبت نہیں کرتے' بلکہ وہ معنوں سے پُر ہوتے ہیں اور ان کے ساتھ مضبوطی سے گھلے ملے ہوتے ہیں۔ الفاظ یا دوسرے پرمعنی پیداوار فن کے لئے مواد بن جاتے ہیں جب ان کا استعمال ان چیزوں کے لئے نہیں ہوتا ہے جو ان کا مطلب یا معنی ہوتا ہے بلکہ جب خود ان کے لئے ان کا استعمال ہوتا ہے۔ زبان جمالیاتی اس وقت بنتی ہے جب وہ خود مدعا بن جاتی ہے اور اپنے معنوں سے لبریز بولنے والے کے سامنے ظاہر ہوتی ہے۔ یہ خود وہ چیز بن جاتی ہے جو دماغ کو مشغول رکھتی ہے اور اس کا صرف ایک معنی یا مطلب نہیں رہتا بلکہ وہ معنی سے پُر ہو جاتی ہے یا اس کے ساتھ مل کر ایک ہو جاتی ہے۔"[1]

فنکار الفاظ کا استعمال کس طرح کرتا ہے' ان کے کیا امکانات اور حدود ہیں ان سے نقاد کو واقف رہنا پڑتا ہے۔ ان کی قدر کے تئیں اسے اتنا ہی حساس ہوتا ہے جتنا کہ خود فنکار۔ اس

---

1. Beauty and other forms of value

زود حسی کے بغیر وہ اتنا ہی مجبور ہے جتنا کہ ساحل سے ٹکراتی ہوئی موجیں اور یہی زود حسی وہ چیز ہے جو ماہرین تحلیل نفسی کے پاس نہیں ہوتا ہے۔ پھر تو نقاد ادبی فنکار کی طرح الفاظ میں پہلے خود ان کی خاطر دلچسپی رکھتا ہے۔ وہ ان کے حسن پر' جو کچھ وہ خود ہیں اور ان کی اصل قدر کے احساس سے خوب ہو کر لاشعوری طور سے غور وفکر کرتا ہے۔ ان کا عام معنی عملی ترسیل میں استنادی استعمال غیر اہم ہو جاتا ہے۔ کسی نظم میں وہ کس شکل میں ظاہر ہوئے ہیں یا شاعر نے کس شکل میں ان میں زندگی بھری ہے یہی چیز اہم ہوتی ہے۔ نظم میں آواز محض آواز نہیں رہ جاتی ہے بلکہ ایک نئے حیرت انگیز طریقے سے زندہ ہو جاتی ہے گویا کسی مجسمے میں جان آگئی ہو۔

شاعر کے استعمال کئے ہوئے الفاظ میں جان آجاتی ہے — ایک نئی اور زبردست جان۔ مطلب یہ کہ ان میں نئے مطالب آجاتے ہیں جو پہلے کے مقابلے میں کہیں زیادہ گہرے اور لطیف اور گراں قدر ہوتے ہیں۔ الگزنڈر لکھتا ہے کہ "فنکار اپنے الفاظ کو' یا ان میں سے کچھ کو' ایسے معنی دیتا ہے جو خود ان میں نہیں ہوتا۔ یہ بات متناقضانہ معلوم ہو سکتی ہے کہ فن میں' الفاظ میں وہ اوصاف آجاتے ہیں جو خود ان میں موجود نہیں رہتے۔ یہی حقیقت ہے' ایک ایسی حقیقت جو بذات خود مردہ سنگ مرمر میں جان آجانے سے زیادہ عجیب نہیں لگتی۔ یہ تنہا الفاظ نہیں بلکہ مکمل محاورہ ہو سکتا ہے' اور یہ ہمیشہ مکمل محاورہ یعنی الفاظ کا مربوط سلسلہ ہوتا ہے جو نتیجہ پیدا کرنے میں غالب رہتا ہے' یا یہ مکمل نظم ہو سکتی ہے۔ اس میں شک نہیں کہ نظم میں الفاظ اپنے عام استعمال سے بدلے ہوئے نئی چیزیں ہوتے ہیں۔ وہ سحر انگیز ہو سکتے ہیں لیکن ہمیشہ ان پر سحر کیا جاتا ہے۔"[1]

"وہ سحر انگیز ہو سکتے ہیں لیکن ہمیشہ ان پر سحر کیا جاتا ہے۔" یہ جملہ ایک متبحر حقیقت کی نمائندگی کرتا ہے۔ کیٹس (Keats) کے مشہور اشعار:

Charm'd magic casements, opening on the foam
of perilousseas, in fairy lands forlorn

یہ سطریں بہت عمدہ مثال ہیں۔ الفاظ سحر انگیز بھی ہیں مسحور بھی — یا اس سے مختلف دوسری مثال لیجئے:

That come before the Swallow dares, and take
The winds of March witn beauty.

یہاں بھی الفاظ مسحور کردیئے گئے ہیں لیکن کم سطحی طور پر، تاہم تاثر کم پُراثر نہیں ہے۔ ہمیں بھولنا نہیں چاہئے کہ سحر کی مختلف قسمیں ہیں۔ یہ اعلیٰ قسم کی بھی ہو سکتی ہے جیسا کہ ہم شیکسپیر کے یہاں پاتے ہیں۔

We must endure
our going hence, even as our coming hither,
Ripeness is all.

یا سونبرن (Swinburnian) کے سحر کی طرح نقلی بھی ہو سکتا ہے ـــــ "برفوں اور گناہوں کا موسم" ـــــ یا اتنا نقلی نہیں لیکن بہت گراں قدر بھی نہیں ہو سکتا ہے جیسا کہ Tennyson کے یہاں:

Now sleeps the crimson petal now the white

ان حقیقی اور نقلی سحر کے درمیان تمیز کرنا نقاد کا کام ہے۔ اسے نقلی قسم سے دھوکہ نہیں کھانا چاہئے۔ انسانی کاوشوں کے دوسرے میدانوں کی طرح اس میں بہت سارے جھوٹے دعویٰ دار ہیں۔ حقیقی چیز رکھنے والے بہت تھوڑے ہیں۔ نقلی چیز حقیقی کے مقابلے میں بہت زیادہ نمائشی ہوتی ہے اور اسی لئے یہ ان کے لئے جن کے پاس نقاد کی مخصوص ٹریننگ نہیں ہوتی ہے ایسی چیز سے دھوکا کھا جانا آسان ہے۔ غیر تربیت یافتہ قاری میں ایک دوسری خامی ہوتی ہے۔ بجائے یہ سمجھنے یا پرکھنے کے کہ فنکار نے الفاظ کو کس طرح مسحور کردیا ہے وہ خود الفاظ سے مسحور ہوجاتے ہیں اور اس طرح زیادہ تر اس مسرت کو کھو بیٹھتے ہیں جو سحر کو دیکھنے سے حاصل ہوتی ہے۔ نقاد کو اس سحر کا احساس ہوتا ہے لیکن وہ اس کی قوت کے آگے گھٹنے نہیں ٹیکتا۔ وہ فنکار سے اس سحر کے راز کو چھین کر دوسروں کے سامنے آشکار کرنے کی کوشش کرتا ہے۔

نقاد الفاظ سے شروع کرتا ہے لیکن وہ ان کے ساتھ رُک نہیں جاتا۔ الفاظ کے سحر کے ساتھ اس کی انتہائی مشغولیت اس کی تنقید کو خالصتاً لفظی بنا دیتی ہے۔ الفاظ کی اہمیت اس لئے ہے کہ وہ ذریعہ فراہم کرتے ہیں جس میں شاعر اپنا کام کرتا ہے۔ مگر ذریعہ صرف ذریعہ ہوتا ہے وہ شئے نہیں جو شاعر تخلیق کرنے یا ترسیل کرنے کی کوشش کرتا ہے۔ نقاد کی دلچسپی پوری فنی تخلیق میں ہوتی ہے نہ کہ محض اس ذریعہ میں جس کا استعمال کیا جاتا ہے یا جداگانہ الفاظ یا محاوروں کی برجستگی میں چاہے کتنا ہی مسحور کن وہ کیوں نہ ہوں۔ جداگانہ محاورے کے محسن کو دیکھنا ہی کافی نہیں ہے۔ زیادہ اہم یہ ہے کہ وہ کس طرح کُل کے محسن میں مل جاتے ہیں اور اس میں ممد ہوتے ہیں۔ کُل کے حسن کو تفصیلاً پرکھنا اور نظم کے پیچیدہ

اور لطیف خاکے کے متعلق آخری غور و فکر تھا ہر تفصیل کے حسن سے واقف ہونا بھی نقاد کی کوشش ہوتی ہے۔ نظم کی بنیادی قدر۔ یعنی بذات خود وہ کیا ہے ـــــ وہ قدر جو مضمون اور طرز کی مکمل ہم آہنگی سے پیدا ہوتی ہے اس قدر سے زیادہ اہم ہے جو جداگانہ جزیات میں ہوتی ہے اور نقاد کا کام اس قدر کا تعین کرنا ہے اور نقاد، اگر وہ اپنے کام سے واقف ہے تو یہ آسانی کر سکتا ہے۔ جب کہ ماہر تحلیل نفسی بالکل قاصر رہے گا۔ صحیح یا غلط وہ شاعر کے گرہوں اور انسداد تک تو پہنچ جائے گا لیکن کسی فن پارہ کی قدر اس کی آنکھوں سے بچ نکلے گی۔ وہ ایک ناکام فن پارے کو بہت زیادہ قابل قدر گردان سکتا ہے۔ کیوں کہ اس سے اسے شاعر کی شخصیت کا گہرا مطالعہ مل جاتا ہے۔ لیکن جہاں تک فن پارہ کی ناکامی کا سوال ہے وہ ہمیشہ تغافل میں رہے گا۔ نقاد اس وقت اسے اپنا کام سمجھے گا کہ فن پارے کی اصلی قدر و قیمت کا تعین کرے لیکن ساتھ ہی ساتھ وہ اسے ایک جداگانہ مظہر نہیں سمجھے گا، یا کوئی ایسی چیز جو دوسری انسانی اقدار سے الگ وجود رکھتی ہو۔ یہ اس کا آخری اور سب سے بڑا فرض ہے کہ وہ فن پارے کو دیگر انسانی قدروں سے منسلک کرے، اور انسان نے اپنے لئے جن واضح قدروں کی تشکیل کی ہے اور جن کے بغیر وہ زندہ نہیں رہ سکتا اس میں اسے صحیح جگہ دے۔

Burns, C. Delisle - The Horizon of Experience.

Burt, C. - How the Mind Works.

Carritt, E.F. - The Theory of Beauty.

Claremont, C. - The Chemistry of Thought.

Collingwood, R.G. - Outline of the Philosophy of Art.

Croce, B. - Aesthetic.

Dalbiez, R. - Psycho-analytical Method and the Doctrine of Freud.

DeSelincourt, O. - Art and Morality.

Dewey, J. - Art as Experience.

- Experience and Nature.

- How We think.

- Freedom and Culture.

Downey, J.E. - Creative Imagination.

Ducasse, C.J. - The Philosophy of Art.

Eliot, T.S. - Selected Essays.

Ellis, H. - The Psychology of Sex.

- A Study of British Genius.

Flugel, J.C. - The Psycho-analytic Study of the Family.

Freud, S. - Autobiographical Study.

- Beyond the Pleasure Principle.

- Civilization and its Discontents.

- The Ego and the Id.

BIBLIOGRAPHY

Adler, A. - The Practice and Theory of Psychology.

- Social Interest.

- The Neurotic Constitution.

- Problems of Neurosis.

Aldrich, C.R. - The Primitive Mind and Modern Civilization.

Alexander, S. - Beauty and other Forms of value.

Aveling, F. - Personality and Will.

Baudouin, C. - Psycho-analysis and Aesthetics.

- Studies in Psycho-analysis.

Belgion, M. - Our Present Philosophy of Life.

Bell, Clive - Art.

Bergson, H. - The Two Sources of Morality and Religion.

- Creative Evolution.

- Laughter.

- Matter and Memory.

- Time and Free-will.

- Mind-Energy.

Bosanquet, B. - Three Lectures on Aesthetics.

- History of Aesthetic.

Bulley, M.H. - Art and Understanding.

- Have you Good Taste?

Kahn, E. - Psychopathic Personalities.

Kant - The Critique of Judgement.

Kretschmer, E.- The Psychology of Men of Genius.

Laird, J. - The Idea of the Soul.

- The Idea of Value.

Langfield, H. - The Aesthetic Attitude.

Lee, H.N. - Perception and Aesthetic Value.

Lee, Vernon - The Beautiful.

Lorand, S. - Psycho-analysis To-day.

Lowes,Livingston - Road to xanadu.

Malinowski, B. - The Foundations of Faith and Morals.

- Sex and Repression in Savage Society.

- Crime and Custom in Savage Society.

- Sexual Life of the Savages.

- The Father in Primitive Psychology.

- Argonauts of the Western Pacific.

Marshall, H.R. - Pain, Pleasure and Aesthetics.

McDougall, W. - Psycho-analysis and Social Psychology.

Middleton Murry,J.-Studies in keats.

Morgan, J.J.B.- The Psychology of Abnormal People.

Myres, F.W.H. - Human Personality.

Nicolson,M.J. - Art and Sex.

Perry, J.S. - Personality and the Cultural Pattern.

- The Future of an Illusion.

- Introductory Lectures on Psycho-analysis.

- Interpretation of Dreams.

- Leonardo da Vinci.

- Three Contributions to the Theory of Sex.

- Totem and Taboo.

- Gradiva; Delusion and Dream.

- Wit and its Relation to the Unconscious.

Garnett, A.C. - The Mind in Action.

Groddeck, G. - The World of Man.

Hart, B. - The Psychology of Insanity.

Hartman, E.Von - Philosophy of the Unconscious.

Heger - Philosophy of Fine Art.

Hendrick, I. - Facts and Theories of Psycho-analysis.

Hirsch,N.D.M. Genius and Creative Inteligence.

Jones, E. - Papers on Psycho-analysis.

- Essays in Applied Psycho-analysis.

Jung, C.G. - Modern Man in Search of a Soul.

- The Integration of Personality.

- Psychological Types.

- Psychology of the Unconscious.

- Contributions to Analytical Psychology.

Pfister, P.M. - The Psycho-analytic Method.

Plant, J.S. - Personality and the Cultural Pattern.

Prall, D.W. - Aesthetic Judgement.

Prince, M. - The Unconscious.

Read, H. - Collected Essays.

- The Meaning of Art.

Reid, John R. - Theory of Value.

Rivers, W.H. - Instint and Unconscious.

Ruskin - Modern Painters.

Sachs, W. - Psycho-analysis::Its Meaning and Practical Applications.

Santayana,G. - The Sense of Beauty.

Sills,M.&Holmes,E.S.- Values.

Sollier, P. - La repression mentale.

Stacy, W.T. - The Meaning of Beauty.

Taube, M. - Causation, Freedom & Determinism.

Tolstoy - What is Art?

Vaucher,G. - Le langage affectif et les judgements de valeur.